الأوراق السرّية لعاشق قرمطي

نــزار قبّـاني

(مقاطع)

سرّي جداً

رَغْمَ إيماني،
بأنَّ الحُبَّ فضيحةٌ جميلَهْ
فإنّني أُفَضِّلُ أن أسْكُنَ مَعَكِ
في (حَيِّ الباطنيَّةْ)..
وأكتُبَ على شفتَيْكِ
«سِرّيٌّ جِدّاً»...



من كتاب نزار قباني (الأوراق السرية لعاشق قرمطي) الذي سيصدر قريباً.

حصانة

الفضيحةُ في المجتمع العربيْ
هي إعلانٌ..
يُعَلَّقُ على جَسَد المرأة فَقَطْ
أما الرَجُلْ..
فَجَسَدُهُ مُحَصَّنٌ تاريخياً
كالزُجاج الذي لا يخترقُهُ الرَصاصْ.

هولوكوست

حَريمُ الرَجُلِ العربيْ
يُشبهُ (الهُولُوكُوستْ) النازيْ
لهُ بابُ دُخولْ
وليس لهُ بابُ خُروجْ...

لن

لَنْ نَدْخُلَ نادي المُتَحضّرِينْ
ما لم تتحوَّلِ المرأةُ لَدَيْنا
مِنْ شَريحَةِ لحمْ..
إلى مَعْرِض أزهارْ..

تشاوف

يَتَباهى نهدُ المرأةْ
على سائر أعْضائها
كما تتباهى الدُوَلُ العُظْمى
على دُوَلِ العالمِ الثالثْ..

التفّاحة

الفَرْقُ بين تُفَّاحة نيُوتُنْ
وبينَ نَهْدَيْكِ..

أنَّ التُفّاحةَ تسقُط الى الأسفلْ
ونهديْكِ يَسْقُطانِ إلى الأعلىْ . .

إشارات المرور

الحُبُّ الكبيرْ.
هو مخالفةٌ للنظام العامْ.
واخْتِراقٌ لكُلِّ الشرْعيَّاتْ.
لذلكَ . .
يرفضُ العُشَّاقُ الكبارْ
أن يتوقَّفوا على إشارات المُرُورْ . .

العِطْرُ الأحمر

عندما تُغيِّرينَ ثيابَكِ الداخليَّةْ
ينبعثُ من مَسامات جِلْدِكْ
عِطْرٌ أحمرْ . .
يُحْرِقُ كُلَّ أثاث الغُرْفَهْ . . .

الملجأ

في بعض الأحيانْ
تلوحُ لِي سُرَّتُكِ على خريطةِ مَنْفايْ
مَلْجأً صغيراً . .
يحميني من أسنان البَرْدْ . .
وجُنُونِ العاصفَهْ . . .

الأبراج

نَهْداكِ . .
مِسَلَّتانِ مِصرِيَّتانْ . .
مَطْليَّتانِ بالذَهَبْ.
وكُلَّما حاولتُ التفاهُمَ مَعَهُما
أشعرُ أنّي (تحتَ) اللُّغَةْ . . . .

أجساد

جَسَدُ المرأة كنيسهْ
وجَسَدُ الرَجُلْ
مَقْهى رصيفْ .

المقاول

المرأةُ تَكْتَفي بعُصْفورٍ واحِدْ
والرَجُلُ مُقاولُ نِساءْ . . .

إمتيازات

جَسَدُ الرَجُلْ
يحمل جوازَ سفرٍ دبلوماسيّاً
وجَسَدُ المرأةْ
يحملُ تذكرةَ مُرُورْ
صالحةً لسَفْرةٍ واحدةٍ . . فقطْ . .

البوق

يشتهي الرجلُ المرأةْ . .
فينفُخُ في البُوقْ . .
وتشتهي المرأةُ الرجلْ . .
فتأكُلُ قُطْنَ المِخَدَّةْ . . .

أمْنُ الدولة

شُرْطةُ الآداب لدَيْنا . .
تُلاحِقُ النَحْلَةَ العاشِقةْ . .
والحَمامَةَ العاشِقةْ . .
والغَيمةَ العاشقةْ . .
والقِطَّةَ العاشقةْ . .
وهكذا . .
يَسْتَتِبُّ الأمنُ القوميْ ! !.

القُرْحة

الرَجُلُ العربيْ
يَمْضَغُ الطعامَ بسُرْعةْ
ويمضغُ النساءَ بسُرعةْ
لذلكَ . .
فهو مصابٌ بقُرْحَتَيْنْ . . .

بدويّ جداً

إرْمِي كلَّ هذه العُطورِ الفَرَنْسيَّةْ
التي تَشْتَرينَها . .
إنَّ غريزتي البَدَويَّةْ
لا تزالُ تَبْحَثُ تحت إبْطَيْكِ
عن عَرَارِ نَجْدْ . . .
وثِمارِ الكَمْأَةِ السمْراءْ . .
ورائحةِ البُنِّ المَطْحونِ مع الهالْ . . .

السجّادة

المرأةُ . .
جَعَلَتْ من جَسَدِها
سُجّادةً كاشانيَّةْ .
والرجُلُ العربيْ . .
من هُواةِ جَمْعِ السُجّادْ ! !

على باب شهريار

كيفَ أستطيعُ تحريرَ امرأةْ ؟
تقفُ بالطابورْ . .
أمامَ حُجْرَةِ شَهْرَيارْ
حتّى يأتيَ دَوْرُها . . .

◁



الغول

المرأةُ. . تتزوَّجُ الغُولْ
بعدَ أن تستشيرَ النُجُومَ والأبراجْ
وفناجينَ القهوةْ. .
وبعدَ أن يأكُلَها الغُولْ
تخرُجُ من بين أضراسِهْ
لتتزوَّجَهُ مرةً ثانيةْ. . .

إحتلال

الرَجُلْ
نظامٌ إسْتِعماريٌّ قديمْ
ولكنَّ بعضَ النِساءْ
يتعاملنَ مع جيش الاحتلالْ
ويَسْتقبلنَه عندما يدخُلُ المدينَةْ
بالرُزّ. . والوَرْدِ. . والزغاريدْ. .
ويُطْلِقْنَ فوق موكبِهِ الحَمامَ الأبيضْ. . .

كيف ؟

كيف أستطيعُ تحريرَ امرأةْ ؟
تتكحَّلُ بعُبوديّتِها. .
وتعتبرُ قيودَها، أساورَ من ذَهبْ
تُخَشْخِشُ في مِعْصميْها؟. .

الثور

حُريّةُ المرأةْ. .
ليسَتْ ماكياجاً تضعُهُ على وجهها للتجميلْ
بل هي (كُوريدا) إسبانيَّةْ
لا بُدَّ في آخرِها. .
من قَتْلِ الثَوْرْ. . .

الكفاح المسلّح

المرأةُ. . والقِطَّةْ. .
لهُما قَضيَّةٌ واحدَةْ
لا تُحَلُّ. . إلاّ باستعمالِ الأظافِرْ. . .

إسترخاء

المرأةُ العربيَّةْ. .
تُريدُ مَنْ يَمضَغُ عنها لُقْمَةَ الحُريَّةْ
ويبْلَعُها. .
لذلكَ فهي مُصابةٌ بفَقْرِ الشجاعَةْ. .
وفَقْرِ الدمْ. . .

الوجبة المجانية

تخافُ المرأةُ من الحُريَّةْ. .
كما تخافُ القطَّةُ المنزليَّةُ من مغادرة منزلْ. .
كانت تتناولُ فيه وجَباتِ الطعام. . مجاناً. . .

المكواة

فَخْذُ المرأةِ الشقراءْ
رغيفٌ لم ينضُجْ بَعدْ. .
وفَخْذُ المرأةِ السمراءْ
مِكْواةٌ. . ليس فيها جهازٌ لضبْط الحرارةْ
فهيَ تكْوي جيِّداً. .
ولكنها تُحْرِقُ كثيراً. . .

شيء من التاريخ

سُرَّةُ المرأةْ..
بُستانُ نَخْلٍ فوق الرمالْ
وهذا يفسِّرُ لنا..
لماذا كانت القبائلُ العربيَّةْ ؟
تتقاتلُ من أجل حبّة تمرٍ..
وجُرعةِ ماءْ..

السمكة

المرأةُ التي تتعايشُ
مع رجلٍ تكرههُ..
تشبهُ السَمَكةْ..
التي تتعايشُ مع صُنَّارَة الصَيْدْ...

النعجة

المرأةُ التي تقولْ:
إنّ بقاءها مع رجُلٍ
يسْلَخُ جلْدَها كلَّ يومْ،
هو (قِسْمةٌ ونصيبٌ)..
لا فَرْقَ بينها وبينَ النَعْجَةْ...

بيتُ الطاعة

ثَمَّةَ نساءْ..
يعتبرنَ (بيتَ الطاعة) مُريحاً
كفندق (دُورْشِستر)...

جنس ١

الجنسُ..
لدَى المرأة استيطانْ
ولدى الرجُلِ.. سَفَرْ..

جنس ٢

لا يُوجَدُ تكافؤ على فِراش الجنسْ...
فالمرأةُ تُريد أن تحتفظ بشَعْرَةِ معاويةْ
والرجلُ يَقْطَعُها...

جنس ٣

الجنْسُ في مُدُن الماءْ..
يُؤدِّيه عازفانْ
أمّا في مُدُن الرملْ..
فالجنسُ عَزْفٌ على ربابة النَرْجسيّةْ
يؤدّيه عازفٌ واحدْ..
على آلةٍ واحدةْ..
ثم يترُكُ جمهورَهُ في ذَرْوَةِ النَشْوةْ
وينسحِبْ...

جنس ٤

يتصرَّف الرجلُ على سرير الجنس
كجنرالٍ مغرورٍ بخِبْرَتِهْ..
ونَياشينهْ..
أما المرأةْ..
فتستدْرِجهُ خُطوةً.. خُطوةْ
إلى غاباتِ الأمازونْ
ومجاهل إفريقيا السوداءْ
حتى يَقَعَ في الأسْرْ..

١٩٨٩/٦/٢٠



أنسي الحاج

السلطة هي القتل

■ في كلّ لحظة يتهدّدنا الموت. وقبل أن يقتلنا، يريد استعبادنا، وإذا لم يستطع استعبادنا، يقتلنا. لم أعرف قهراً، لم اقرأ عن قهر كالذي أعرفه منذ أربع عشرة سنة. عادةً يكون القهر مغروراً دَعيّاً، على شيء من الغباوة. لكنّ هذا القهر مراوغ، مطّاط، خبيث، تنحني فينحني أكثر منك كي لا تفلت منه، وتنتصب فينتصب أعلى منك كي لا تفلت منه. قَهْرٌ عريق في القهر. جلّاد عريق في سوابقه كضحية...

***

مع هذا، ولا مرة شعرتُ أنني حيّ مثلما أشعر وسط هذه المجزرة. ولا مرةً شعرتُ بالحرية مثلما أشعر وأنا في قبضة هذا الكابوس.

ولعل الفرق بيننا، يا قاتلي، هو عمق الحرية في وضع كل منّا. فربما أنا سطحي وأنت عميق، لكنّ حدّ الحرية في كياني هو أعمق منه في كيانك. أعمق وأكثر فيضاً.

والا لما كنتَ تستطيب قهري. فالحر هو حرٌّ أيضاً لغيره ومعه ومن أجله. ومَن لم يكن كذلك فهو ليس بحرٍّ.

وعمق حدّ الحرية في كياني هو ما يفسر تمردي رغم خوفي. وهو ما يفسّر قوّتي رغم ضعفي، وحياتي رغم موتي. وهو ما يفسّر احتمالي الفواجع، وأخطائي، منذ أربع عشرة سنة، دون ان أتراجع عن تقاليدي في الحرية.

إنّ هذا هو سرّي: هذه الحرية التي تُعيد دائماً، في لَمح البَصَر، اعلاء الوجود، على الفناء والحبّ على البغضاء، كأنَّ شيئاً لم يكن.

وبدفاعي عن حريتي لا أدافع عن حريتي فحسب بل عن حرية كل انسان، بمن في ذلك أنت يا قاتلي.

وأكثر ما يؤلمني هو أني، فيما أنا العنك وعنقي تحت خنجرك، أموت من أجلكَ أنتَ أيضاً...

***

ما يرعب هو الصوت لا الفعل. لعل الجندي الذي يهرب يهرب من الصوت لا من الموت. والذي يصمد ويقاتل يفعل لأنه قليل التأثر بالصوت وليس لأنه أكثر شجاعة.

***

السلطة هي القتل.

***

يختار بعضهم طريق الكآبة ليعتاد سلفاً فكرة الموت.

***

نجترّ التجديد ونجترّ التقليد.

نجتر الدهشات القزمة واللمعانات القسرية ونجترّ الرمادي والمنطفىء.

نجتر أمجادنا ونجتر أحقادنا، وما أحقر هذه وما أتفه تلك!

***

تخطي الذات يشبه أحياناً التنكر للذات. الفَرْق في الرِّجْل، على كل حال.

***

لو فكّرتُ في العودة لما ذَهبْتُ.

***

ليس ما تقول هو ما أرفض بل أنت.

كلامكَ ضَحيتك.

***

التمييز بين العمق والتعميق.

الاول فوري، طبيعي. الآخر متعمل، مجتهد، مبني على المراقبة والحَفْر الدؤوب.

التعميق يحتاج الى مسافة ليصنع ذاته. العمق هو ذاتُه المسافة.

العمق هو الذي يستنفر الدموع والنشوة. هو الذي يرمي في الهاوية، في الرعشة.

التعميق صياغة مَن لا يملكون من الأعماق غير شهوة تقليدها.

***

ما أسعد الذين يسعدون بألقابهم!

كلّما سمعتُ أحداً يقدم نفسه معرفاً عن نفسه «الشاعر فلان» أو «الفنان فلان»، أخجل خجلاً شديداً. كيف يقبل انسان ان يأسر ذاته في صفة ويصبح وجوده منها؟

أهو هذا ما يسمونه ثقة بالنفس؟

وما هذا الاختراع الكاذب الذي يسمونه ثقة بالنفس والذي هو في الحقيقة غرور أحمق وثقة بالمظاهر الاجتماعية لا بـ «النفس»؟

لا أستطيع ان أمنع الناس من أن يشهروا ألقابهم بعضهم على بعض. إنهم يموتون من أجل هذا اللقب. ولكني لم أصادف انساناً جوهرياً الا كان يخجل حتى باسمه العاري من كل لقب وكل صفة.

وكلما ازدادت أهمية الانسان الجوهري ازداد حياؤه باسمه، حتى يكاد لا يلفظه إلاّ همساً.

***

غصونٌ مورقة تُطل مرتعشة من بين الثلوج كما يُطلّ عشب الهَنِ محاطاً بنور الفخذين.

***

تَناقلنا بالنظرات نار احتراقنا، ماء ظلمات ما قبل الولادة، ونورَ أبديتنا الذي يسطع في هذه اللحظة التي تموت فور انبثاقها، سطوع الخلاص، الخلاص من كلّ شيء، من الحياة ومن الموت ومن رغبة الخلاص نفسها.

***

أروع ما في حبنا أننا اخترعناه.
ولم يعرفوا أنه حُبّ، لأنه لا يشبه تقليدهم للحبّ.

***

كلُّ شيء بدأ في النشوة.
نشوة تتصاعد بلا انتهاء، في غمرة النور المقدس.
تتصاعد الى اليدين، الى الحنجرة، الى عرس الشمس والبحر في العينين،
تتصاعد بلا انتهاء في غمرة النور المقدس.
كل شيء بدأ في النشوة،
نشوتكِ البارّة أيها الجسد الهشّ،
نشوتكِ المسروقة،
ضباب الله
نوره على عرشه . . .

***

لم اقرأ بعد تشبيهاً للغيرة بالارتجاف، مع أن شيئاً لا يرتجف مثلها. كيف يظلّ القلب صامداً معها، لا أعرف. إنها العاصفة والغصن الممزّق بالعاصفة. الكبرياء والمهانة. السلطة الجريح والعجز المجنون ألماً.

وأشدّ ما يوجع فيها أنها (رغم ادعائنا العكس) دليل تعلّق كبير، وفي لحظة برهاننا على هذا التعلّق، وبسبب هذا البرهان، تُعرض صاحبها للطعن والفشل على يد حبيبه.

***

المعجزة، التي هي ترجمة للقوة الخارقة للمشيئة الالهية، هي في الوقت ذاته دليل الى الوهية الانسان. هل كانت المشيئة الالهية تصنع عجائبها امام الانسان ومن أجله، لو لم تعتقد أنه يستحق عناء صنعها؟ وهل كان يستحق عناء صنعها لو لم يكن يشغل البال الالهي الى حدّ جعله ينتهك النظام الطبيعي باجترائه معجزة لاقناع الانسان، أو لاعطائه شهادة على حبه له؟

ولماذا يهجس الله باقناع الانسان واستمالته لو لم يكن في الانسان بعض الله، مما لا يريده الله أن يضيع؟

المعجزة، يقول العلماء «العقلانيون»، وَهْم، دليل طفولة وبداية.

المعجزة، يقول الطفل البدائي الذي في نفسي، دليل وشائج قرباي لله.

انها صوته عندما يصل من أعماق ندائه الصامت الى سمعي الذي فَقَد نعمة الاصغاء.

***

● الحرية اعلاء الوجود على الفناء والحب على البغضاء

● يختار بعضهم طريق الكآبة ليعتاد سلفاً فكرة الموت

● نجتر امجادنا ونجتر احقادنا، ما احقر هذه وما أتفه تلك

● نموت على أمل العلم بما لم نعلم ونحن أحياء.

● الحر هو حر ايضاً لغيره ومعه ومن أجله.

● أروع ما في حبنا اننا اخترعناه.

حتّى لكأنها نهاية العالم.
كل ما أُحبّ، يخسر.
بكل ما أؤمن، تفتك الأنياب.
الجريمة، الرعب، البشاعة، تزحف، تنقضّ وتحتلّ.
حتى لكأنها نهاية العالم.
وكلّ يوم تزداد وحدتي في خضمٍ غريب.
وما ان ألمح أملاً حتى تنهال العواصف عليه وتمحوه.
ولا أعرف، حقّاً لا أعرف لماذا أكتب.
لم يعد هناك قيمة إلاّ لشيء في حجم المعجزة الكبرى.

***

تتوّهج الحياة في بعض الحالات، وأكثف ما يكون التوهج، عند نسيانها. . .

***

نموت على أمل العلم بما لم نعلم ونحن أحياء. . .
وَغدٌ آخر نحكيه لأنفسنا كي ننام . □

الصلاة المسروقة

لا ترسل عقلك الى المجهول ... فتجهل!

الصادق النيهوم



■ ثمة نوعان من الرياضة: أحدها: حرفة تقوم على زيادة حجم العضلات، لتوفير مزيد من قوة الدفع. وهي حرفة قديمة، أثبتت قدرتها على كسب المال والشهرة في كل العصور لكنها ليست رياضة للجسد، بل نشاطا حرفيا على حسابه، لا يلبث ان يقود الى التقاعد المبكر.

النوع الثاني من الرياضة، لا يهدف الى زيادة حجم العضلات، بل يهدف الى انعاش الجسم ككل، بتمرير كميات متزايدة من الهواء، عن طريق التنفس العميق. وهو أسلوب فعال جداً، يستطيع ان يضمن صحة الجسم والعقل، الى مراحل متقدمة من العمر. وقد عرفه العرب في لغتهم الحديثة باسم [اليوغا]، لكن كلمة اليوغا نفسها، معناها - بالعربي - الصلاة.

فالتنفس العميق شرط يتطلب تحقيقه، أن تنتظم الانفاس ذاتها، في فترات محددة، ومحسوبة بالثواني. وهو مطلب يبدو هينا، ولا علاقة له بالدين. لكنه في الواقع مطلب كبير جداً، وشرط أساسي في اداء الصلاة.

مصدر هذا الارتباط، أن الانفاس لا تنتظم أبداً، الا اذا تخلى المخ عن جميع مشاغله الحياتية، وفرّغ نفسه لتنظيم مرورها، لحظة بلحظة، في نسق دقيق، قادر على توجيه تيار الهواء، بضغط متساو، في زمن متساو، من أسفل البطن الى أعلى الصدر. وهي فترة من الانتباه الشديد، يقضيها المصلي ماثلا أمام سر الحياة الخارق، يشهد ميلاده المتجدد بين الانفاس، ويرى الحي يخرج من الميت رأي العين.



من دون انتظام الانفاس، لا ينتبه المخ، ولا يستطيع المصلي أن يمنع عقله من الشرود، ولا تصبح الصلاة، مقابلة كاملة مع الله. لهذا السبب، يقول القرآن عن الصلاة [وانها لكبيرة الا على الخاشعين] (٤٥ البقرة).

فالخشوع لا يتحقق بتمثيل دور الخاشع. وليس هو اغلاق العينين، والتظاهر بالغياب عن العالم، ولا يمكن الدخول فيه عنوة بافتعال الهلوسة، كما يزعم الدراويش، وليس ثمة سبيل واحد اليه سوى انتظام الانفاس. لأن الخشوع ليس حالة انجذاب الى عالم آخر، بل حالة يقظة في هذا العالم، تتطلب ان يخشع الجسد أولا، وتنتظم دقات القلب، لكي يتحقق السكون المطلوب للعقل الخاشع. واذا كان انتظام الانفاس، قد سقط الآن من بين شروط الصلاة الاسلامية، فان حركات هذه الصلاة نفسها، من التكبير الى السلام، شاهد في حد ذاتها، على أنها أوضاع موجهة أصلا لتنظيم التنفس:

فرفع اليدين للتكبير في أول الصلاة، حركة موجهة لافساح تجويف الصدر، أمام تيار الهواء خلال الشهيق. وهي افتتاحية الوضع الأول في الباب الذي تعرفه اليوغا تحت اسم [تادازانا] أي وضع النخلة.

والوقوف في الصلاة، وضع يتيح الضغط بجدار المعدة على تيار الهواء، لتمريره الى أعلى الصدر. وتعرفه اليوغا تحت اسم [سامس هيتي] التي تعني وضع الوقوف.

والانحناء للركوع، وضع ينقل ضغط الهواء، من الصدر الى جانبي الجسم، من أربع زوايا، تختلف بمقدار اختلاف المسافة بين اليدين وبين القدمين، وتعرفه اليوغا تحت اسم [يوتانازانا] أي الركوع.

والسجود على الأرض، وضع يتيح تمرير الضغط الى منطقة الظهر والكتفين، وله بابان في اليوغا، أحدهما سجود في مواجهة الارض، مثل الصلاة الاسلامية، والآخر سجود في مواجهة السماء، وهو الباب المعروف با [ابانزان].

والجلوس بثني القدمين الى الوراء، وضع تعرفه اليوغا باسم [اللوتس المبسط]، وهو وضع يلائم جميع الأعمار، مهمته أن يحرر الساقين من وزن الجسم، ويتيح للمصلي وقتا طويلا نسبيا، لاداء صيغة التشهد.

والسلام في نهاية الصلاة، وضع يتيح نقل الضغط الى أعلى نقطة في العمود الفقري، ويشد عضلات الرقبة. وهو وضع له ابواب متعددة في اليوغا، ينسب معظمها الى معلم يدعى [ماتسياندرا].

إن حركات الصلاة الاسلامية، ليست رموزاً، بل أوضاعاً يتخذها المصلي، لتمرير ضغط الهواء في جميع أنحاء جسده، بتوقيت الشهيق والزفير، في نسق محدد واحد.

هذا التوقيت، يحتاج الى آلة قياس دقيقة، قادرة على حسابه بالثواني، خلال أربع مراحل متداخلة:

المرحلة الأولى، تبدأ بالشهيق خلال الانف، من أسفل البطن الى أعلى الصدر، لمدة تتراوح بين ٨ ثوان، وبين ١٢ ثانية.

المرحلة الثانية، تبدأ بضغط الهواء من البطن، وكتمه في تجويف الصدر، لمدة تتراوح بين ٤ ثوان، وبين ٦٠ ثانية.

المرحلة الثالثة، تبدأ بالزفير خلال الانف، من أعلى الصدر الى اسفل البطن، لمدة تتراوح بين ١٢ ثانية وبين ١٦ ثانية.

المرحلة الرابعة، تبدأ بالامتناع عن التنفس، وحفظ الجسد مفرغاً من الهواء، لمدة تتراوح بين ٤ ثوان، وبين ٦٠ ثانية.

توقيت هذه المراحل، يتم في اليوغا بأن يعمد المصلي الى العد بالأرقام، أو بتمرير حبات المسبحة، لكنه يتم في الصلاة الاسلامية بقراءة آيات من القرآن. وهو اختلاف يتعدى طريقة قياس الوقت، الى معنى الصلاة نفسها. فالأرقام - وحبات المسبحة - لا تخاطب المصلي، ولا تستطيع بالتالي ان تقتحم وحدته، مما يجعل جلسة اليوغا تبدو مملة وطويلة بالنسبة للمبتدئين. أما قراءة آيات القرآن، فانها تحيل الصلاة الاسلامية الى جلسة مبهجة مع صوت مؤنس جداً.

فالمصلي المسلم، لا يشغل عقله بتوقيت التنفس، لأن قراءة الآيات المتساوية، يعطيه زمنا متساويا من دون حاجة الى العد. إنه لا يحسب الزمن

بالأرقام، بل بالكلمات، ويكسب بذلك رفيقا مؤنساً في لحظة وحدته الحقيقية.

عند مدخل الصلاة يكبر المصلي رافعاً يديه، لافساح تجويف الصدر. ويبدأ الشهيق والزفير مع كلمتي [الله اكبر]. وهما كلمتان ذاتا مخرجين مختلفين، تغطيان فترة تمتد من سحب الهواء مع كلمة [الله] الى نهاية الزفير مع كلمة [اكبر]، ويتراوح زمنها بين ٨ ثوان، وبين ٣٢ ثانية أو أكثر، طبقا لجهد المصلي، ومستوى تدربه.

من هذا المدخل، يواصل المصلي تنظيم أنفاسه وحساب زمنها بقراءة آيات - أو سور كاملة - من القرآن، حسب خطته في التنفس. فسورة الكوثر، طولها ثلاث آيات، وزمن تلاوتها ١٥ ثانية، لكن سورة البقرة طولها ٢٨٦ آية، وقد يزيد زمن قراءتها عن نصف ساعة. بالاضافة الى ذلك، جاء القرآن كله مقسما الى آيات، يمكن البدء بها من أي موقع، مما يتيح للمصلي، أن يدخل في جميع ابواب التنفس البسيطة والمركبة، من دون حاجة الى العد.

في المرحلة الثانية، ينقل المصلي ضغط الهواء الى جانبي الجسم، باحناء الجذع الى الأمام، ثم يستقيم رافعا يديه، وينحني بجذعه الى الوراء، مستكملا دورة الشهيق والزفير. وهي فترة تطول أو تقصر، لكنها لا تتكرر، لأن الصلاة لا تعتمد على تكرار الحركة مثل التمارين السويدية، بل تعتمد على اطالة زمن الحركة، وتطويع العضلات للاحتفاظ بوضع واحد، أطول وقت ممكن. ولهذا السبب، فان المصلي لا يلهث، ولا يلحق به الاعياء، كما يحدث لمن يؤدي التمارين السويدية، رغم أن عضلاته تتلقى في الواقع ضغطا مساويا.

في المرحلة الثالثة، يدخل المصلي في وضع السجود الذي يتيح تمرير الضغط الى الظهر والكتفين، برفع القدمين عن الأرض، وسند الجسم باليدين واعلى الجبهة. وهو الوضع الوحيد الذي يسمح بايصال الهواء الى العمود الفقري ويحرر الساقين من وزن الجسم، ويطيل زمن السجود، بقدر ما يشاء المصلي، من دون جهد عضلي مرهق.

في المرحلة الرابعة، يجلس المصلي على عقبيه، في وضع اللوتس المبسط، لكي يحرك اصبعه بالتشهد. وهي حركة تهدف الى تركيز الانتباه في بؤرة صغيرة محددة، واستثارة المخ لاكتشاف صدى هذه الحركة الخافتة في الجسم بأسره.

في آخر الصلاة، يستدير المصلي بعنقه، دون بقية جسده، خلال مدة تغطي قوله [السلام عليكم ورحمة الله]، وتنتهي بوصول الذقن الى خط متواز مع الكتف، والاحتفاظ بهذا الوضع، لبعض الوقت، مرة على اليمين، ومرة على اليسار.

اداء هذه الحركات، يحتاج بالضرورة الى اغلاق العينين، لأن قدرة المخ على تنظيم التنفس، تتوقف أساساً على تعطيل جميع الحواس بقدر الامكان. فالمصلي لا يتكلم، ولا يسمع، ولا يرى، لكنه ليس غائبا عن الوعي، وليس منجذبا الى عالم مجهول، بل حاضرا مستيقظا في هذا العالم، ينظر اليه بعين ثاقبة، ويطيل اليه النظر، حتى يرى موضع الشعرة الفاصل بين الفجر وبين الفسق. ان المصلي المسلم لا ينجذب مثل الدرويش، ولا يرسل عقله الى «المجهول». وليس هو المواطن المغمض العينين الذي يدخل الصلاة لكي يغيب في عالم غائب، لأن الصلاة الاسلامية نفسها، لا يمكن اداؤها الا بشروط اليقظة الكاملة. وهي شروط حددها القرآن نصا، وبالتفصيل:

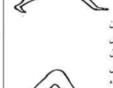
الأول، شرط الانتباه، لأن شرود العقل علامة على فساد الصلاة [فويل للمصلين الذين هم عن صلاتهم ساهون] ٤ الماعون.

الثاني، شرط النشاط، لأن كسل الجسد علامة على التظاهر باليدين من باب النفاق. [واذا قاموا الى الصلاة قاموا كسالى] ١٤٢ النساء. وفي سورة التوبة [ولا يأتون الصلاة الا وهم كسالى] ٥٤.

الثالث، شرط الوقوف في وضع الانتباه الكامل [وقوموا لله قانتين] ٢٣٨ البقرة. فالقنوت هو احكام الشد والسيطرة، ومنها كلمة «سقاء قنيت» أي وعاء لا يسيل منه الماء.

ان الدخول في الصلاة الاسلامية، ليس دخولا في غيبوبة، بل خروجاً متعمداً من جميع حالات السهو والشرود، قوامه اليقظة الكاملة، التي يحققها المصلي، بالانتباه الى انتظام أنفاسه، وتحديد مسارها لحظة بلحظة، وهي تجربة تتميز باحكام السيطرة على العقل والجسم، وتهيء للمصلي حالة نادرة من الطمأنينة، لا تلبث ان تحيل صلاته الى متعة في حد ذاتها، وتعيده اليها مرة بعد مرة.

من دون التنفس المنتظم، تصبح الصلاة غيابا متعمدا في عالم مسحور. فالمصلي الذي لا يسيطر على أنفاسه، لا يستطيع ان يمنع عقله من الشرود، وليس بوسعه ان يحقق هذا الهدف المستحيل، الا بقدر ما يستطيع ان يهرب من ظله. إنه يغمض عينيه، ويجرب حظه في تركيز انتباهه، خلال صلاة صعبة، يقضيها في صراع مرهق مع عقل مشوش، يفاجئه من كل موقع، ويشغله بكل فكرة طارئة ما عدا فكرة الصلاة. وهي حالة من الوهن العقلي الشديد، يفقد المخ خلالها سيطرته على الجهاز العصبي، ويتحول الى مركز استقبال مروع، يتلقى جميع الاشارات الصحيحة والوهمية، ويختزن أفكاراً مزورة، من دون ان يدري. وفي ظروف هذا «الخشوع» القسري، يتحول المخ الى سلاح موجه لقتل المصلي. فيقوده علنا الى «عالم مجهول»، ويقنعه علنا بأن «يغيب فيه». وهي جنازة كاملة بجميع طقوسها، لكن المصلي لا يكتشف أبدا ان مخه قد دفنه حيا. لهذا السبب، اختار القرآن ان يقول في سورة الماعون [فويل للمصلين].



فالعقل الغائب، لا يرى الفكرة الحاضرة، ولا يستطيع ان يفهم الدين الا في اطار عالمه المغيب. إنه لا يقف عند واقع الحي الذي يتنفس، بل يجتازه الى عالم «ما وراء الواقع»، ويدخل في «المجهول» متعمدا ان يختلق لنفسه «منطقاً» خرافيا مفضوحا، يقوم علنا على انكار المنطق. وقد تكفل هذا العقل المسحور، بتفسير الدين تفسيرا سحريا، فغيبه علنا، وراء «حجب الغيب»، ودفنه حيا، بان جعل الدين هو شكل الدين. ان الصلاة الاسلامية هي أشهر جنازة في عالم هذا العقل الغائب.



فالفقه الاسلامي لا يدخر وسعاً في شرح معاني الصلاة الدقيقة والخفية، لكنه لا يرى معناها الظاهر للعين المجردة. وقد أجمع الفقهاء على ان حركات الصلاة منقولة مباشرة عن رسول الله شخصيا، لكنهم لم يكتشفوا ابدا، لماذا اختار الرسول عليه السلام، هذه الحركات من دون سواها، مما دعاهم الى تفسيرها تفسيراً بلاغيا بحتاً. فالوقوف في الصلاة هو [المثول بين يدي الله]. والسجود هو [ابداء الخضوع له]. وقراءة آيات القرآن [سنة مباركة]. وهي تفسيرات بلاغية بحتة، لا تقول شيئاً عملياً، مهما أطالت في الشرح، لأنها تقوم على فهم سحري لفكرة الصلاة.



والواقع، ان الفقه الاسلامي - الذي يسمي نفسه «علما» - لم يشهد طوال تاريخه تجربة علمية واحدة، لاختبار علاقة الخشوع بطريقة التنفس، واستكشاف المعنى الكامن وراء حركات الصلاة. وهي تجربة، كان من شأنها ان تقود المصلي المسلم الى موضع الكنز.

فالصلاة الاسلامية هدية كبيرة من المعلم الكبير. انها ليست طقوسا كهنوتية، بل نشاطا دينيا يقوم به الجسم والعقل معا، طبق خطة مدروسة علمياً، للمثول امام سر الحياة الخارق وجها لوجه. وهي خطة معروضة للتجربة في عالم الناس الأحياء، وقادرة على إثبات صحتها بشهادة علنية منهم. واذا شاء الفقه ان يتكلم ذات مرة بلغة العلم، فلا بد من أن يعيد صياغة مناهجه الفصيحة، ويعود من عالمه الغائب، لكي يربط جسره الذي انقطع مع الواقع، ويسلم للناس صلاتهم المسروقة □



المسيحيون والعروبة: من يدفع الثمن؟

غالي شكري



■ على الرغم من أنه احد الكبار الكبار في الثقافة العربية المعاصرة الآ ان شهرته بالغة الضيق وتأثيره قليل قليل. عرفته في الخمسينات، وكنت قد قرأت له «رفيق الأرض» الرواية الطليعية المنشورة عام ١٩٤٨ ثم «المحترق» المنشورة بعد عشر سنوات، والترجمات الهائلة التي نقل فيها بعض الشوامخ الى لغة رفيعة رفيعة، ثم التأملات الفلسفية العميقة والمبتكرة، وهو التلميذ المبدع ليوسف كرم.

ولكن حين صدر كتابه «محمد الرسالة والرسول» في أواخر الخمسينات، تردد اسم نظمي لوقا في كل مكان. ولكني رأيت في المقدمة التي كتبها تحت عنوان «صبي في المسجد» الهاما دفعني الى ان اكتب في «الآداب» اللبنانية مقالا باسم «دفاع عن محمد».

كان رأيي ولا يزال ان مقدمة «صبي في المسجد» أهم ما في كتاب نظمي لوقا. كان يشرح بهدوء وأناة بالغة كيف تربى في طفولته على الثقافة العربية من القرآن، وكيف نشأ على محبة الاسلام على يدي شيخ ضرير في احد مساجد مدينته «دمنهور».

وقد تعلم نظمي الفرنسية والانكليزية وهو بعد صغير، وفي الجامعة تعلم الفلسفة حتى حصل على الدكتوراه في.. ديكارت. وكان احد أهم اساتذته في الجامعة شيخ لبناني جليل هو يوسف كرم الذي عاش في مصر ومات في مصر، وكان أكبر الذين علموا الفلسفة في الجامعات المصرية. وقد اشتهرت عن يوسف كرم مؤلفاته في تاريخ الفلسفة، ولكن أهم اعماله كانت ولا تزال تلك التي أبدعها وفيها تفلسف. هذه الأعمال هي التي جذبت نظمي لوقا لأنه بفطرته كان يتفلسف، حتى في التعليم كان يلقي بالبرنامج الرسمي جانباً، ويتفلسف.

أقول ذلك سلفاً حتى ندرك انه كتب «محمد الرسالة والرسول» من هذا الباب... الفلسفي.. ولكن الدنيا هاجت وماجت، لسبب بسيط هو ان. كمال الدين حسين عضو مجلس قيادة الثورة المعروف بميوله نحو الاخوان المسلمين كتب تمهيدا للكتاب قال فيه: هكذا يفهم المؤمنون الاسلام. وكان نظمي لوقا حريصا على اعلان مسيحيته في كل مناسبة تستوجب ذلك، فقيمة الكتاب من وجهة نظره ان صاحبه مسيحي يرى الاسلام من زاوية مغايرة للتعصب الديني. ولكنه أراد من تمهيد كمال الدين حسين ان يحتمي برجل رسمي من أي هجوم محتمل يشنه المتعصبون المسلمون أو المسيحيون. واضطرت جهات الأمن الى ان تضع حرساً على منزله، بعد ان أصيب ابنه البكر في المدرسة بطعنة مطواة. وشكلت الكنيسة لجنة لدراسة الكتاب، ولم تعلن في حينها نتائج هذه الدراسة.

كتبت مقالي «دفاع عن محمد» منذ حوالي ثلاثين عاماً، وهو في واقع الأمر دفاع عن مجموعة القيم التي دفعت نظمي لوقا الى تأليف ونشر كتابه، قيم الوحدة الوطنية والاصالة القومية والثقافة المشتركة.

ولعل أحد أسباب هذا «الدفاع» انني أقترب من حيث النشأة من نظمي، فقد كنت تلميذاً بالمدرسة الانجليزية في مدينة منوف حين تولاني برعاية خاصة الشيخ حافظ (لم اعد اذكر اسمه الكامل)، مدرس اللغة العربية الذي تفضل باعطائي دروسا خاصة في داره حول الأدب العربي والقرآن. وهي دروس لم نكن نحصل عليها في المدرسة بالطبع. كانت مكتبته عامرة بآيات التراث العربي والاسلامي، وقد منحني أقصى ما يستطيع من جهد في تقويم لساني وتدريب عقلي على تذوق وفهم هذا الكنز. وكان الشيخ حافظ، رغم شبابه، هو الوحيد بين اعضاء هيئة التدريس في الـ C.M.S الذي يرتدي الكاكولا أي الجبة والقفطان، والعمامة.. فقد كان المعلمون والمعلمات من الانكليز باستثنائه هو واستاذ

آخر يلبس الزيّ الافرنكي هو عبد المسيح بشاي والد الرسام المعروف جورج البهجوري.

كنت إذن أشعر بالقرب من نظمي لوقا بسبب هذه النشأة الاستثنائية، فليس شائعاً ان ينكب طفل مسيحي على دراسة العربية والقرآن في مثل هذه السن. ولم يثرني موضوع كتاب نظمي لوقا الذي كان قد أصبح واحداً من أقرب المقربين لعباس محمود العقاد على الرغم من فوارق عديدة بينهما، وكان العقاد هو الذي كتب مقدمة رواية «رفيق الأرض». كنت قد اطلعت بل درست أهم ما كتبه المعاصرون الكبار عن القرآن والسيرة النبوية وتاريخ صدر الاسلام بدءاً من الامام محمد عبده الى أحمد أمين وطه حسين ومحمد حسين هيكل وتوفيق الحكيم والعقاد. ويبدو ان «عبقريات» العقاد عن محمد والخلفاء الراشدين والمسيح كانت الاقرب الى عقل نظمي لوقا وقلبه حين كتب «محمد الرسالة والرسول» وما تلاه: «وامحمداه» و«وأبو بكر الصديق» و«عمرو بن العاص» و«على مائدة المسيح». وكان حريصا كما قلت في تقديم هذه الكتب أن على يشير الى أنه مسيحي العقيدة.

في التاريخ المصري المعاصر هناك شخصية أثيرة عند المصريين جميعاً، هي شخصية مكرم عبيد أو «المجاهد الكبير مكرم عبيد باشا الأمين العام لحزب الوفد المصري» كما كانوا ينادونه في الاربعينات. كان مكرم عبيد قبطيا ارثوذكسيا، ولكنه يرشح نفسه للبرلمان في حي السيدة زينب، فينجح بأغلبية ساحقة. وكان مكرم عبيد مشهورا بثقافته القرآنية، وكان يقول: «انني مسيحي دينا ومسلم وطناً» و«اللهم اجعلنا نحن المسلمين لك وللوطن أنصاراً، و«واللهم اجعلنا نحن النصارى لك وللوطن مسلمين».

ولكن القطيعة التي أقامتها ثورة يوليو مع ثورة ١٩١٩ تسببت في تعرض الذاكرة الوطنية لا تقطاعات عديدة، فلم ينتبه احد لرمز مكرم عبيد وهو يفكر في نظمي لوقا: الذي لم يكن يعمل بالسياسة، وكان لصيقا بالجناح المحافظ من أمثال العقاد وطه حسين. لذلك يتذكر كل قبطي ـ والأغلبية الساحقة من المسلمين ـ مكرم عبيد بالاجلال والتقدير. اما نظمي لوقا فاذا تذكره المسيحيون فبالشك القلق.

وقد تذكره المسيحيون بالفعل منذ حوالي عام ونصف أو اكثر قليلا حين مات في اواخر عام ١٩٨٧. تذكروه لأن كاهن الكنيسة تهرب من الصلاة على جثمانه، ورفض صغار العاملين في الكنيسة ادخال التابوت الى الكنيسة. وقد تساءل جمهور الجنازة عما اذا كان هناك «حرمان كنسي» صدر بحق المتوفي ولا علم لأحد به، أم ان تصرف الكنيسة هو سلوك شخصي وتصرف عفوي وليس عن أوامر؟ على أية حال، فقد كانت هناك خطوة اخرى لا تزال هي الدفن. هل ستسمح الكنيسة بدفنه في مقابر الأقباط؟ وكان الجواب بعد تلكؤ: نعم. ودفن نظمي لوقا في مدافن الاقباط من دون صلاة الموتى.

كان هذا هو الحل الوسط للجواب عن السؤال الحائر: هل صدر بحق الرجل حرمان من الانتماء المسيحي، واعتبر كافراً؟ لو ان الرجل أسلم «سراً» لما كتب ونشر مؤلفه الأخير «أنا والاسلام»، وهو شرح واف لموقفه العقيدي، وليس عليه شبهة أو التباس أو غموض حول «تدينه» المسيحي و«توطنه» الاسلامي دون تناقض بين الدين والوطنية.

ولكنهم رفضوا الصلاة على جثمانه، وسمحوا بدفنه فقط.

والتاريخ لن يناقش الأمر على أساس «التدين» أو «الايمان» وانما على أساس الرؤية التي كان يراها نظمي لوقا، وهي الرؤية المثالية العقلانية. فالمسيحية بالنسبة اليه ليست مسيحية المؤسسة الكهنوتية، كما انها ليست «المسيحية الشعبية». إنها مسيحية الفلاسفة من امثال بربائيف وكيركغورد وكارل ياسبرز وغابرييل مارسيل ويوسف كرم ورينه حبشي، على اختلاف تفسيراتهم للمسيحية.

ولم نسمع ولم نقرأ ان واحداً من هؤلاء قد حرم من ا لصلاة عند الوفاة أو عند الزواج أو عند أي حدث يتطلب توقيعا دينيا.

ولكن الذي حدث هو ان الكنيسة قد عارضت الى النهاية الموقف الذي كان يمثله مكرم عبيد بدعم سياسي، كما انها عارضت موقفها من سلامة موسى الذي لم يخف رؤيته للدين في اي يوم، ومع ذلك فقد شارك في الصلاة عليه كبار المطارنة وممثل رسمي للبابا. لقد عارضت اذن «المعنى» الذي بلوره نظمي لوقا في سلوكه وفكره، وهو ان الاسلام وطن حضاري ننتمي اليه نحن المسيحيين الشرقيين، فهو يخصنا كما يخص أهله الذي يكونه عقيدة دينية لهم.

وهو معنى مصري جسدته رايات ثورة ١٩١٩ التي ارتسم عليها الهلال والصليب.

أما المعنى العربي، فشيء آخر. حقا، لقد ذهب مكرم عبيد الى القدس عام ١٩٣٦ ليقول بملء الفم: «نحن عرب. نحن عرب. نحن عرب». ولكن تأصيل الاسلام العربي معنى مختلف يجد رمزه الأكبر في ميشيل عفلق.

هناك بالطبع مفكرون من أمثال قسطنطين زريق ونديم البيطار وجورج صدقي من المثقفين المشارقة الذين تبنوا الدعوة العربية ونذروا أعمارهم للدفاع عن القومية العربية والوحدة العربية. انهم كمسيحيين ضربوا المثل الفكري الواقعي على ان المسيحية قد تعربت منذ زمن طويل، وان عروبة المسيحيين تتكامل ولا تنفصل عن عروبة الاسلام.

ولكن ميشيل عفلق أمره مختلف، فهو وان كان قد اتخذ من زكي الارسوزي وأفكاره العروبية ومن برغسون اطاره الفكري المثالي ومن الوحدتين الالمانية والايطالية الهامه الوحدوي، فان أهم عناصر الاصالة في سلوكه وفكره كان كتابه «في ذكرى الرسول».

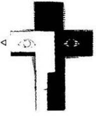
بهذا الكتاب اكتسب الاسلام عند العرب جميعا معنى قوميا، وأضحت القومية العربية التي لا تناقض بينها وبين الاسلام هوية ثقافة حضارية لكل العرب. والكتاب هنا هو الرجل، باعتبار «التوقيع» الذي يحمله. واتخذ البعث طابعا علمانيا لأسباب عديدة في مقدمتها ان العروبة سابقة على الاسلام، وان مؤسس الحزب مسيحي.

وأيا كان الموقف من القول البعثي بأن العروبة سابقة على الاسلام، فان واقعة ميشيل عفلق كمواطن سوري مسيحي ليست موضع جدل. وعندما يصبح ممكنا للمسيحي ان يكون على رأس حزب قومي، بل وحركة فكرية قومية، فان هذا يعني ان هذا الحزب وهذه القومية لا يتعارضان مع الدين حقا ولكنهما لا يشترطانه للمواطنة.

ولم يحتكر حزب البعث وحركته هذا المعنى، فقد كان الحزب السوري القومي الاجتماعي في سورية ولبنان وحزب الوفد في مصر وجميع الأحزاب الشيوعية العربية من أصحاب الفكر العلماني الذي لا يقيم المواطنة على أساس الدين. كان لانطون سعادة الحق في ان يكون زعيماً للحزب القومي الاجتماعي، وكان لمكرم عبيد الحق في ان يكون امينا عاما للحزب الوفد، وكان لابو سيف يوسف الحق في ان يكون ذات يوم امينا للحزب الشيوعي في مصر، وكان ليوسف سلمان (فهد) الحق نفسه في ان يكون امينا للحزب الشيوعي العراقي، وان يكون جورج حاوي امينا للحزب الشيوعي في لبنان الآن.

ومع ذلك فان هؤلاء جميعا وغيرهم لا يجسدون الرمز الذي جسده ميشيل عفلق، ذلك انه كان يقود حزبا قوميا عربيا، وليس حزبا قوميا سوريًا أو حزبا بروليتاريا. عندما يُصبح ممكنا للمواطن المسيحي الحقّ في ان يكون قائدا أو أحد قادة حركة قومية عربية كبرى، فان هذا يعني استكمال عبارة «القومية العربية لا تتناقض مع الاسلام» بعبارة اخرى قصيرة هي «أو المسيحية». وصحيح ان العبارة على هذا النحو لم تكتب قط. ولكنها مضمرة تلقائيا في حضور الرمز الذي صاغه ميشيل عفلق ◁

هل غادرنا ميشيل عفلق وهو يقول للمسيحيين العرب: لستم عرباً حتى تسلموا



وحزب البعث. وهو رمز لم يتيسر للناصرية مثلا التي لم يكن في صفوف ضباطها الاحرار واحد مسيحي لأن غالبية جذور أعضاء مجلس قيادة الثورة قبل الاستيلاء على السلطة كانت أقرب ما تكون الى مزيج من فكر الاخوان المسلمين ومصر الفتاة والحزب الوطني. وهو فكر لا علاقة للقومية العربية به. كانت الثورة المصرية حريصة على تأكيد مفهوم «الوحدة الوطنية» فتأتي بالضابط كمال هنري ابادير وزيرا ويحضر عبد الناصر تدشين الكاتدرائية الجديدة. ولكن العروبة بمعنى يغاير المفهوم المغاربي لم تكن همّا بين الهموم الناصرية. ولعله من الأهمية الفائقة ان نقرأ في هذا السياق كتاب ابو سيف يوسف «الاقباط والقومية العربية» الصادر عام ١٩٨٨.

في بلاد الشام، بتعريفها التاريخي، تختلف الأمور تماماً. فقد اسهم المسيحيون المشارقة اسهاما مؤثراً في عملية التعريب الثقافي والحضاري للمنطقة. كان لكنيسة انطاكية دور فعال، وكان للموارنة دور لا ينكر، وما زال «التراث العربي المسيحي» عنوانا لمؤسسة ثقافية مسيحية في لبنان.

في اطار هذه الخصوصية المشرقية، لأن المغاربة لا يرون - لأسباب يطول شرحها - اي فرق بين العروبة والاسلام، تجسد رمز ميشيل عفلق.. لا في جذور الوحدة الوطنية، وإنما في رحاب التأصيل والتنظير والتدليل على ان العروبة القومية لا تتناقض مع الاسلام الأممي، ولكنها اذا كانت الجسد فهو الروح. وكان من الممكن ان يكتب هذا الكلام أي قائد آخر لحزب البعث. وقد كتبه الكثيرون بالفعل، بعده. ولكن ان يكون ميشيل عفلق هو الذي فكر وآمن ودعا، فان شخصه بما يحمله من عقيدة مسيحية، يصبح جزءاً لا يتجزأ من الايمان القومي الجديد. وهذا ما حدث، فانه على مدى نصف قرن تقريبا تخاصم الناس خلالها وتحالفوا وتجادلوا مع ميشيل عفلق، الا ان احداً لم ينس الرمز الكامن في الرجل، رمز العلمانية في الحركة القومية العربية لا بمعنى فصل الدين عن الدولة (فقد اختصت بهذا الجانب أدبيات الحزب ووثائقه)، وانما بمعنى التوحيد التاريخي - الاجتماعي للامة العربية في اطار الدور الايديولوجي الذي لعبه الاسلام في هذا التوحيد والدور القومي الذي لعبته كنيستا الاسكندرية وانطاكية في دعم هذا التوحيد. ومن ثم كانت الوحدة القومية العربية بفضل الاسلام قابلة لأن تولد وبفضل المسيحية العربية قابلة لأن تستمر مضمونا لأمة واحدة رسالتها تحقيق وحدتها السياسية في وطن عربي ديموقراطي موحد.

ما مصير المرجع الذي كان يتحصن به الكثيرون من المسيحيين العرب دفاعاً عن العروبة ؟

هذا هو الرمز الذي كانه ميشيل عفلق الذي كان مرجعا تكفي الاشارة اليه أمام الغربي أو المستغرب أو المغاربي ليدرك أنني انا المسيحي المصري عربي في الصميم، وأن مسيحيتي العربية تمنحني حق الانتماء الى وطن الاسلام الثقافي والحضاري.

وأقبلت ايام بين اواخر السبعينات وأوائل الثمانينات كان الاستشهاد برمز ميشيل عفلق في مستوى الضرورة الفكرية والقومية. تلك كانت الفترة التي تحول فيها المفهوم المغاربي للعروبة والاسلام الى نظرية تقبل التعميم. لا يعرف المغاربة في الأغلب - ولست اتكلم هنا عن خاصة المتخصصين - أي فرق بين العروبة والاسلام.. ذلك ان نضالهم الوطني كان ضد الاستعمار «المسيحي»، وكان الاسلام وحده هو الراية التي يرفعونها بوجه فرنسا او ايطاليا أو اسبانيا. وكانت المساجد قلاعا للوطنيين والثوار. لذلك كان الاسلام ولا يزال هو الوطنية والقومية وكل شيء. اللغة العربية هي لغة الاسلام، والشريعة في القرآن والديار جزء من دار الاسلام، وهكذا اضحت العروبة هي الاسلام من دون زيادة او نقصان. وفي هذا الصدد تروى نوادر طريفة وقعت لبعض المسيحيين العرب حين كانوا يزورون بلدا مغاربيا.

على اية حال، فقد أقبلت فترة كادت فيها الفكرة المغاربية ان تتحول الى نظرية لا تعترف بعروبة غير المسلمين، ولا باسلام غير العرب. وحدث فعلا ان دعا أصحاب النظرية - الذين سمعوا عن المسيحيين العرب لأول مرة في مصر، ثم في حرب لبنان - دعوا غير المسلمين من العرب للدخول في الاسلام. ولا ادري ماذا حدث بالنسبة للشق الآخر من الدعوة الخاص بالمسلمين من غير العرب. كل ما أعرفه هو ان هؤلاء وقعوا في تناقض حين أقاموا جمعيات للدعوة الاسلامية في مشارق الارض ومغاربها.

ولكن جوهر النظرية في جميع الأحوال هو أن الدين قومي، وان الاسلام لا يشذ على هذه القاعدة. إنه دين العرب. وبالتالي فالعرب جميعا مسلمون، وليس من حق غيرهم ان يكون مسلماً.

وبالطبع فان الدعوة لم تتحقق، لا في شطرها الأول ولا في شطرها الثاني.

وكان المرجع في الدفاع عن عروبة المسيحيين، ميشيل عفلق. كان الرمز التاريخي المستمر. بالطبع، كان البعض أحيانا يشيرون الى جورج حبش أو نايف حواتمة، ولكن هذين وأمثالهما يتحركان في اطار قضية سياسية مباشرة هي قضية فلسطين بالرغم من انتمائهما التاريخي الى «حركة القوميين العرب». اما ميشيل عفلق فهو الرمز الوحيد الذي يجمع بين الفكر والفعل التاريخيين على اتساع الحركة القومية العربية المعاصرة في هذه النقطة التي نتناولها بالذات. انه بشخصه وفكره وسلوكه وتأثيره العريض هو العربي المسيحي الذي يدخل ا لاسلام في صلب تكوينه من دون تصادم.

هذا هو المرجع الذي كان يتحصن به الكثيرون من المسيحيين العرب دفاعا عن العروبة، حتى من غير المتعاطفين مع حزب البعث. وهو أيضاً المرجع الذي كان يتحصن به الكثيرون من المسلمين في دفاعهم عن علمانية القومية العربية، حتى وهم ليسوا من أنصار حزب البعث.

كان معولا في هدم نظرية: العرب مسلمون فقط.

ثم رحل ميشيل عفلق فجأة.

واذا ببيان رسمي يقول ان الفقيد كان قد أشهر اسلامه قبل وفاته بزمن، وانه لم يشأ أن يعلن ذلك في حياته حتى لا يساء تأويله سياسياً.

ومن المؤكد ان لميشيل عفلق، كما لأي مواطن، الحق في تغيير عقيدته الدينية وقتما يشاء وأينما شاء.

ولكن المشكلة ان ميشيل عفلق ليس أي مواطن. والمشكلة أيضا ان «التأويل السياسي» وارد حتما في حياته وبعد مماته على السواء، فالموت لن يمنع التأويل. ولذلك كان السؤال الأول: ما الفرق بين اعلان اسلامه قبل الغياب أو بعده، واذا لم يكن ثمة فرق فما هو السبب في حجب هذا الاعلان من جانبه. وهو بعد حيّ، خاصة وان أحد شروط اعتناق الاسلام هو الاشهار؟

والمشكلة الثالثة ليست سؤالا، بل أكبر من السؤال، اذ ما مصير «الرمز» الذي بناه الرجل على مدى نصف قرن؟ ان سلوك رجل في وزنه ليس من قبيل المغامرة، وانما هو فكر مسؤول، فهل نفهم من هذه النهاية العقائدية التي أعلنها البيان ان ميشيل عفلق قد تراجع عن جوهر ومجمل تفكيره القومي، وانه رحل بعد اقتناعه بالنظرية المغاربية التي لم تعد مطروحة؟ هل مات «الاستاذ» بعد ان اكمل دينه القومي؟ هل غادرنا ميشيل عفلق وهو يقول للمسيحيين العرب: لستم عربا حتى تسلموا؟

ومرة اخرى، فميشيل عفلق ليس أي مواطن. انه كمواطن له الحق كل الحق في تغيير دينه كما يشاء. ولكنه الرمز والفكر لحركة سياسية اكثر اتساعا من حزب البعث نفسه، وأعني الحركة القومية العربية. ان ما حدث ليس موضوعا شخصيا وانما هو موضوع للدراسة والتأمل ومواجهة التساؤلات الخفية والسافرة في صدور وعلى ألسنتهم. الناس مثقفين وغير مثقفين.

ان ما حدث لنظمي لوقا في مصر هو انه ترجم الوحدة الوطنية ترجمة حضارية. ودفع ثمن رسالته عقاباً من الكنيسة ونفورا من المتعصبين. أما ميشيل عفلق فقد دفع الثمن مرتين: اولهما في حياته بسبب رسالته الأولى، والثانية في مماته بسبب رسالته الأخرى. □

أشعار من العراق

الغابات تبوقني وأنا ألمع

خزعل الماجدي

رسوم القصائد:
ضياء العزاوي
نذير نبعة
طلال معلا

■ يظهر النملُ أحمر منتفخاً قاسياً لامعاً فوق شهقاتِي
ويوقعني في الصهيل.. لقد أخشعتُ البدنَ واخشعت
البصرَ وترنق المشعُ في المضاجع وتفتح بين بطنين فهو في
امثـولة الورد وَهو هلاك الضد ورابح الحجِّ وفيه النهار
معتم والليل خفيف اللحية ومشربـاً بحمـرةٍ ويبقى
كذلك يقفر الفرد ويتقشمر القمر الذي هو كتفي
هي أمي.. أم الله.. وأم الاحجار وهي التي تدق
الشاقول فوق سوري وتدق عساكري ولها شكبان خيولي
وهي كسيرة دخاني وتباركها فلم يستحم هذا الأرجون
فوق الرحى ويكرر في الغابات وقد أخذ داناي العهد
علينا ورشق كل ليلةٍ في دمي ماسَهُ.
دانـاي.. يا داناي أكملني وتمم هيأتي وسأنتظرك ولن
ترى في هذه الحشـود سوى يدي التي ستكون مشعلي
هذه الليلة
المـلاذ.. العزيز الذي له ضربة الذلِّ كلاهما المخدعُ
الـذي يبقـعُ سترَ الورد ولا يفطن المعنىٰ لذلك.. لا
يفطن الذي ضربناه بالدعدعة
كوبي في دمي.. كوبي في النهار المعتم وفي كونياكي..
كوبي في رفعة السمِّ وفي جلدي وأنت تعلم يا تور كل
شيء.. تعلم كيف صبغنا الليل برائحة الدموع وكيف
صعد الدم الى أصابعي وانتشر الالماس على ظهركِ
وبكينا
يا لكِ أيتهـا المقـدسة في مائي ويا لبرقك كيف يطرق
قلائدي وتمائمي فلماذا وأيّ ذهبٍ هذا اللامع في أُسكِ
وهـذا الشائك في فمي يهزمُ كلَّ غسقٍ يرف عليّ وكل
لذاذةٍ تتمطىٰ

أيتها الكوبرا المقدسة
أيتها الأروماتيه الواقفة في حصون الكلام ولها عفاف من
أخذ التميمةَ منّا
لقد لمستُ كلَّ باكيةٍ فيكِ وكل سادلةٍ شعرها في الينابيع
ولها سيوفي
ورأيت التوابين يفكون أمامي شفرة الغروب ومكاشفات
الشبق الذي هو وغفكِ وكنتِ كوبي وكنتُ أشرب الندى
الـذي يشق رابية المـذبح وهو منزلي وطين اطلقي من
كهوفي نسبة النوم وأقول حصاة الله بيني وبينك
أنتِ راية ملك باسل وبرازخ سعود
فلماذا الجسد معكِ قمرٌ لينٌ
ولماذا الوقت عاصفة من الضحك
ولماذا تحتك ألوع ويرنُّ كحولٌ في عظامي.. لماذا وانت
الغافية في هياكل الذهب وتحت ميليا الغيوم
لماذا وأنتِ المضروبة في كبدي
ما الذي أقوله لقاعي.. وما الذي بلَّ شفاهي بالورد
وأقول لا.. هذه متعة الباسل الذي فينا متعة النشط
وهو معدن يلمع في الشهويين وفي اردواز الشمس التي
بين ثديين
لقـد أخذتنا ربقة النهار وتمنّع اللاذع وتور أنا لما أحنُّ
وأنتِ لي كلُّ فضـائك راشقٌ نعالي وفمي وكل قطنك
ضاربٌ خيولي وكل أصفري ك/و/ش، واحمرك/ك/
وظهرك المخيط بالذهب ظهرك الذي يسيل تحت يدي
وتحت ظلامي
أيتها الغافية بين مصاريني.. الموثوقة بعهدي وخزائيلي
عيني التي سقطت وهي أختي ◁

أشعار من العراق

عيني التي تفك شبهة النوس وهي المدربة على ثقب ما يخلط أمامها. . عيني التي رأت البزر في تفاحةٍ مغلقةٍ والتي لمحت في دمك الهرمونات تعصف بغددك يوم تلامسنا والتي لمحت مصل الشهوة وهو ينهش خلايا رحمك، عيني التي رمت سهمها على هوغرهايدا والتقطتها مثل مشيمةٍ أو عرس.
عيني التي سقطت وهي أختي
عيني التي تصعقُ آصرةً في جدار كوكبٍ يهزُّ بلاعيمي ويغلقُ امامي نبش القامة،
عيني التي تتفرج على نار فتجمدها
عيني التي رأت في الخيسةِ أدويةً وخلاصاتٍ نادرة. .
عيني أيها الدعي تلك التي هيّجت بذرةً وأورقتها
عيني التي خرقت الكتب وهي تبكي على ما جرى
عيني التي بكت لرؤية أحشاء الفايروس وسباع قلبه الحامضيّ. . عيني التي فرحت وهي تراقب هياج مناطق الذرة ومناطق النعاس
عيني التي سقطت وهي أختي
ولذا أقولُ للرماد خذني وأقول للقوى المضروبة بقوى خذيني
ها أنا ذا مسدلٌ أمامك وتحت عرش لذتك. . تحت ما أود أن أقوله ولكنه لا يقال.
يا صبيحة الثدي . . المنحوتة بحشدٍ لا يرى وها من العلامات ما لا يحصى.
لها ما هدر شمالي من حدائق الشمس
ولها من الاشنات ما يخلط الينبوع وما ينسدلُ جثثاً على حافة الفيضان
علبةُ الفلفل تلك أم يدك. .
تتهدمين حائطاً حائطاً في عيوني
وأتهدمُ في شعرك وأنتِ مثل سوسنةٍ فخمةٍ تلمين عيون الناظرين
جسدي الدافقُ المنعشُ للكارثة وهو كاظم الغلِّ والنهر الذي في غضبته آثار البرق والصحوب الفطن الحبر وهو اللدن اللطيف غمد الظلام وهو الضارب برزخ لحمي وأنتِ الموحشة الملغومة بالبعيد وبالأكاسير. . أيتها المقتولة في خليجي وأنا أعين جمالك القصي وغابتك المتروسة يتقشران أنت يا من في دُرجي وأنا أقتل ورقك الأبيض بالكتابة
انني أنهضُ الآن من طين العرق ومن طين جسدك. .
أنهض وأنا أضرب فؤاد النور بكفي. . أنهضُ ولي من العرائش غديرها. . لي من المشمومي البطر والدمقس الأجـلّ عن المزق ولي من غابتك العقرب الذي باسَ فؤادي وباسَ سني
الشمس الذي اخضرّت في يديك تتحول الى غدةٍ في شفتي وأنا أنتفضُ بغلبة الشهوة وعيالها في دمي يركضون وأنتِ تفكين بالتراتيل هزيمتي فيك ولي ما يزحف تحت رقاك وتحت دهن مياسمك ولكني يوم طال البعيد وكان مرطباً بنبات الكونياك وكانت لغة الدموياتّ تطير مع الجام كنتُ أرصُّ صفَّ البلور الذي ينمق جسدك الوصال الذي هو لبوة المجهريّ والذي له رخ الخمر وله انقسام الأسرار وكشوف الضخ وله الخزانة وكان يلعن السنبل في أصابعه وفي ابطه يشحب زحل وله من النذيرات ما يهزّ المغاليق
انني أغبط الأعزل الذي ينقر في البحر
وأغبطُ المشوش الطاعن في الحجر
أغبطُ الشصّ
رباه دعني أتفلسفُ مثل عجل جديد ناهضٍ صوب العشب. . دعني أفرط مساء اللآلىء وأفرطُ أسلحتي التي ليست لي
رباه دعني ولو لمرةٍ أحيطُ مقامك
دعني أداعبك. . دعني أتوغل في لحيتك وفي بلعومك هذا هو التراتب الأسود الذي صرخت به ملاحمي. .
اقنومان ست وخانقاه ولليل البقية. . لفمكِ المستور في فمي. لأعضائكِ مجنحة في اعضائي. . لرضاوهي تشك هياجها في حصني. . لها وهي رجفة المحيط واللساذ الخاص وعترة نساء المعدن المنفوخ. . هي الأخنوس وجهار الفخذ وهي الصلنباح وكان يصد جمري
في رهطي ذلك الخلف الذي كان من جنس الأسد واشبور النار وفيه يتقطع الحوصل في بال البحر
أنتِ سرّ الريحيّ وسر حشيشة الملاك ورفقة ما لا يفيق. .
أنتِ التون الأبلق ولكِ كل حشرات فمي.
أنتِ أيتها الأنثى. . يا حبري
ويا خرقي الخافقة فوق فؤادي
أنتِ يا ناقوس رقي. . يا نحوي ويا عوائي
يا طينة لساني
الرماد الذي يغطي فمي. . الرماد وهو الأصيل في التجاهي. . هو الباتع الذي له
أنا مبللٌ أنشجُ لك واشبحُ التيه الى فلفلك ولكن شمل الذهب يرنُ في دمي، إنني لكِ ولعرين شعركِ وللقنبر العالي الذي شمّس كحلك ولذي خميس الذي في صوف تديبك وهما حادثة الوقت التي تمت

وردُ حجليكِ أم الشذر وأنا أنهب صرّة مرآتكِ وأحرّضُ اورفيوس داخل دماغي ليواصل قطيعته.. فمالي هكذا يا ذهب الاصابع ويا خمرةً لا تغيب.
كنتِ تنظرين الى الشمس وتشعين وأنا انظر الى ماسكِ في سيوان فأسرده ويسقط شلال السمّ على ماعونكِ وأنا أرتب ركوب النجم وأشكمُ شدة الغمر والرخاوة في مضرب الهاء وفي بخار الخيل وفي ما فسد وله نعمة النواحي له ما للخلع وما لمن يحيك.
رشقة الجفريّ في جلدي وبعضها الغشاء البالميري ورغم أني ماسك شحنة الظلام وزاف لي نقلة الاطوم فلماذا تشهقين ايتها المستلقية في لبني.. لماذا ايتها الناعسة في بنـزيني ولمـاذا جعلتني اطعنُ الليل بالخمر والعقـل بالجنون.. لماذا أيتها الرزّة. نحنُ الآن متقابلان فضة فخذيكِ وحشيش صدري والشمس التي تلمع تحت جفنيك وتحت نصف الارض وتحتي ولها ما في حلقي من الزجاج الأشمّ.. لها السنبلُ من غير بينونة ولي شعر الكفل.. لي الريحانيّ أيها الشديد الذي يهيلُ عليّ ما لا يستقيم ولا يرحم.
أصلُ شفتي بعد لأي،
وأصـكُ بركي بشمس بياضـك وحـامض وردك يحفر لحمـي.. اني هنـاك طريحـك ولي ما للغـليلة من تشجيج.. فهـل سمعتَ أيها المجاشع يا طريد اللباد الأسود.. هل سمعت محاورة مناماتي التي تعج بأخبار النجوم لأطوّق التراب ولا قبل لي بذلك ولذلك سأطوي معهـا الـداماد الذي صرخ في الحديد وهو العين التي انفتحت فيالي.. يا لهذه الرهائن وتلك البضايح وأنا أعـرف منك بمعنى هذه الجثث.. فهي ما تبقى من الخطيئة.. من ليلةٍ غامضة
كانت أسلحتي ملوثة بالريحان وكنتُ أذبحُ قرابيني قرباناً بعـد آخـر تحت جحلك وتـويج الـذكـورة يصرخ بي ويضرجني والـدرعُ كان يصفقُ على صدري والجدران المصبوغة تقول لا.. وأنا قطار سريع يقصُ البحيرات لولا التي شقت الصُلبَ وهي الـطور الفـوقباديء وانا رهينتها الشاملة وغزالها المدعوّ للغلبة وأنا الجوهر المنتشر في الشوارع وهي امي. ام الله.. وام الاحجار انطقُ ولي العـريشة والنعمى لي ما اطبق عليه الجنّ ولي في مكان أهل الكشف العنديّ وما اقفل الورد ولي المقاصد وأراني ألمحُ للشيطانية وهي رنيني وقـد ذهبـنامعـاً إلى خزائن القـامـوس ونشرنـاها وكانت هي العتلة الليثية ورمية الباطش في الحجر.

اللذةُ وهي عامرةٌ على شفاهها وعلى نطاقها وقرنفلها
اللذةُ وهي تساطُ تحت فضة قدميها وتحت موسيقاها وشمسها
اللذةُ وهي رائحة لونها ونحنُ بناتها وفينا ما يخصُ كرسيّها وغـوث ملاّكهـا ولتنـظر الى طوالع اللام.. لتنظر الى الطاسات وهي تسقي خيالي لتنظر الى الظنون ولتنظر الى مجرشتها والى كوبها.. الى نقشها الى شذرها.. انظر وتبصرّ أيها الدعيّ
خمرهـا وهـو يدق كبـدي.. ويطرّز بلعـومي.. يطرّزُ شغافي وميسمي
وبه انقر رهطي.. به أصلُ ما يختلقُ وبه أحصرُ المهبَّ فانظر ايها المقطّعُ.. يا أخ الحق الى تربيعي للجهات انظر يا مسار الزينة ويا حسنَ سفينها ولوعتها انظر ما جاءَ هنا وما وطيء وله نسبةُ العافية له الحصنُ وشيكاً لو أراد.. أنظر ما دفنَ لي وما اتحد وما ترتق
الحرائق التي تئزني بين يديك
الحرائق التي تمسك بكيميائي وبأقنومي.. انك مبسوطة الريح وأنا قائم أتحدُ مع فلزك وأضربُ نور عقلك بنعالي وأبلعُ سمّكِ
أنا وانت والناس نيام وأبريقُ خمرنا يدفيء الليل ويسرّب أغانيه على أفواه السكارى وهو الذي يشقُ برك اللذة هو الذي يسجّلُ مدار الضدّ وهو كشف المستور من آدميتي وهو الذي يبثُ نوره في العظام يا كوبي هو رأفة بي ونهباً لسـائلي أدخلُ وعندما أدخلُ أذلُ جدول اللوح والقلم وأذلُ الدعدعدية وأراني أشمُّ بغالها ليتلقفني زعترٌ ونجوم ولبُ أمين
الرماد.. رمادها وهو عندي شهود الاعيان على ما تباعد وهو السرّ الباتع.. هو التراتبية ولي ما يشبه الغفلة فيه وأنا أسجل تأريخ آدم وأحكُ بالعويل عند تاجه شرفي وهـو يجذبني ويحـرك مستـوري حسنـاً ساشمُ مفصـل الآصرة بثدييّ وأدك لعنةً مخفيةً فيَّ.. هذا ما أورثني اياه أبي مع خيطٍ زائغ ملتوٍ عليَّ هو رتبتي دنا.. دنا
وأنا في المهب في عقل الورد وفي ذهب قشته وفي الممر الذي هو صنوي وهو اظفري ودعواي
أدللك.. أدلـك وفـوقَ غيمي ترقدني في الهواء الذي يضربُ ورد تدييك
أدللك وأمـلأ بصابونك فضائي واعرضُ عن ما آل إليه الشكل في جوهري
أدللكِ وأنتِ تشمين تفسخ اعضائي روحي في المشمس فيكِ وفي الدرنة أتذوقُ وأشمُّ والشمسُ تدفعني نحوكِ ◁

وآثامي تصيحُ بكِ وبكِ أفكَ نور جسدي . . أشمُّ المغنمَ وأنهض بباس الزمان
ها هي الأرضُ تلمُّ ثوبها فيك
ها هي الأغاني تتصلُ بحنجرتك
مثل نشيد كونيّ أبيض
هذه الأسماء ولها فوق المعاني وهي الأسماك التي تلبطُ في مائنا وتدبرُ أسبابَ محنتنا اللوز الذي بين أصابعي وفي فؤادي . . في لكنةِ أقدامي وفي رنّةِ نحاسي

في الرسم الذي يغلف الكون وفي مجساتي وهو اسمك أنــا قتيل اللذة . . قتيل الفضــاء الأبيض الـذي في فمك . . قتيل الزبد الذي يتناسل في ثدييك أبلُّ اللحمَ الـذي يموعُ في فمي وأبلُّ الرمان . . أبلُّ الذهب وأنا سعيدٌ بأرجلي
سعيدٌ بفمي
سعيدٌ ولا يناضرني أحد □

تمارين في الحب

كــريم عبـد

١. حفيف ثياب الزائرة

■ حتى لو قطفتَ جميع الزهور
وأسقطتها، واحدةً تلو الأخرى، في بئر نسيانك العميق
فأنكَ لن تنسى أبداً
ذلك العطرَ الذي فقدتهُ ذات يوم

ذلك هو الندى الميتُ في حكمة الليل
أصواتُ الندم المبهمة
خلفَ سياجِ الحديقةِ الأولى

وعندما تبتهجُ الزيارةُ بالزائرة
وتقدحُ اللذةُ في البيتِ وتحت الثياب
تكون العصافير قد استيقظت تحت الوساده
ونحن نداعبُ بالريش جروحَ بعضنا
ذلك يحدثُ في الليل
في الليل
عندما تبتهج الزيارةُ بحفيف ثياب الزائرة

تلك هي مضغةُ الحبّ
حيث الأرجوانُ يعضعضُ أصابعَنا
والشفتين بين السرةِ والرماد
بين خصلاتِ شعركِ القزحية

تلك رطوبةُ الله، خمرُ الذكورةِ والأنوثه
حدائقك التي تكفي ولا تكفي □

٢. مغبة الحب

■ وقعُ خطاي عشبٌ على الرصيف
ظلاليَ حليةُ المساء
لقد فقدتُكِ يا عذراءُ ولامسكِ الندى
لقد فقدتكِ بين أوراقيَ الكثيرة

تلك هي مغبّةُ الحبِّ، حيث الوجعُ قلادةُ الذكريات
جرحٌ صغيرٌ يكفي لموتي، يا سمينةً على ثياب الأطفال

أنا الرجل السكران، حافلٌ بيَ الله
كأني في ليلةِ زفافي، أعانقكِ بحزنٍ شديد
أيتها العذراءُ، يا عاريةً في ضوء القمر
أحبُّكِ بقدمين حافيتين
تعالي بثياب البساتين

ظلالُ أصابعي كحلةُ النساء
هلمي بنا حيث تلهو الأرانبُ والعصافير
أنا الضحى وأنتِ سلالُ الرمان

أصفُ وجهَكِ للوصفِ
وأُكلّمُ الكلامَ عنكِ
أنتِ
يا وجعاً يوجعُ الندى
يا بهجةً تتعثرُ بها البهجة □

٣. أوّلُ الماء

■ أُحبُّها هكذا
كمن يحُزُّ يدهُ بدبوس
وأقودها
من
حديقةٍ
الى
وجع
الى أوّلِ العشب حتى تقع
وأعودُ الى خصرها بقرونِ غزالاتي
أخاتلُ نهديها تحت أشجار تين
فتوقعني في مياه كثيره

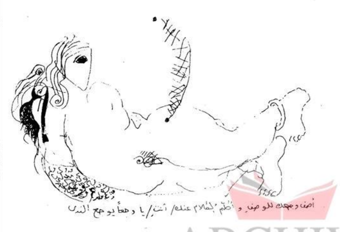
أنا الأوّلُ في مهرجان البساتين
من الصيفِ الى حباتِ الرمان
أقودُ أصابعَها الى عشبةٍ واضحه
انها في بكارةِ طينِ المحبّه
وحين يهمي علينا رذاذُ المساءاتِ تحت الفراش
نُعطي الله مفاتيحَ بيتِ الهواء

هكذا يبدأُ الماءُ في أول الماء
رغبةٌ تقودها حشائشُ الى حشائش
غزلانٌ تحتكُ بالغزلان
وهكذا
بلابلُ يوجعها الندى
إنه الحبُّ في أرجاءِ صيفٍ قديم □

٤. القصيدة الأخيرة

■ أنا النائمُ
والكسلُ حديقتي
يحكّني جرحُ الندم

كمن تمشطُ شعرَها على وجه حبيبها الميت
هكذا
بانتظار عصافير المساء
حيث لا شيءَ سوى شجرةٍ وحيده
مبتلّةٍ بالندى والنسيان



قد أصادفك غداً في موقف الباص
وربما في مقبره
حيث أنا الميت الوحيد
لن أصفقَ الباب ورائي
كما يفعلُ العميان والمنفعلون
بل سأنهضُ من فراشي
كما أفعلُ عادةً
أغسلُ وجهي بالماء البارد والذكريات
ثم أفتحُ شباكَ غرفتي الصغير
علّكِ تمرين في الشوارع

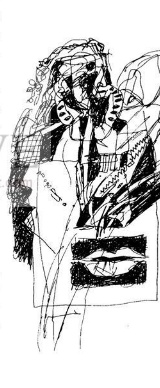
انها حجارةُ الخسارة
تلك التي كسّرتْ زجاج الروح
لن أكتب قصيدةً بعدَ اليوم
بل سأمضي وحيداً في الليالي
حيثُ لا شيءَ جديراً بهذا الرثاء سواي □

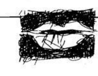
البهلول

صلاح حسن

■ لنا جرسٌ
تكسر في شفاه الغائبين،
خراجُ ارملةٍ
ومنفيون ضاعوا في ملامحنا . .
أبانا ايها التاريخ
لم تصحُ النعامة
كي تحشد جثة لمكاننا . .
ولن يأتي النهار
بابنه الأعمىٰ
ليفتح باب قبري . .
أبانا ايها التاريخ
اعمىٰ ابننا
أو ربما أعمىٰ!
لماذا لا تمر بنا المسافة
كي نؤثثها بمنتظرين
أو قبر صغير
للذي سيجيء مقتولاً
بحاء الحب
منبعجا براء الرب
منكسراً بباء الباب . .
ـ الا يا وجه يوسف
لا تطل من الحريق
على ذويك . !
لماذا تأخذ الطرقات
شكلاً لا يفسرنا؟
لماذا لا تفسر شكلنا
جهةٌ؟
لنعرف أي ناعور سيصبأ
عن دوائرنا وذاكرة المياه . . .
. . . .

الأرض زنزانٌ
وقلبي عشبةٌ
جثت جدار البيتْ
وسقف البيتِ من جثثٍ
فيا تمثال روحي كنْ شجاعاً . .
اذا هطلت سماء من رماد.
لنا حلم النعامة
في انتحال الذئب
اذ ترتد بالفرس الطريقْ.
لنا معنىً ضعيفْ
في قرون الكركدن . .
صراطنا لغزٌ
يفسره الغياب.
هنا لا وقت في لغتي
لاعرف اننا ليس الحضور
وذكريات لن تتم
بما تبقىٰ . .
وبين مسافتين وهوتين
تبدد المعنىٰ
فكنا هوة ومسافة عمياء
لا شكلٌ يفسرها
ولا الببغاء.
ـ نزولاً عند رغبة الطبيب والحاحه
اضطر الرجل المجنون
الى شتم الطماطة واللحم المستورد
ولكنه حين وصل الى نفقه المظلم
أيقن ان الطبيب كان على حق
في الحاحه
حين سمعه يشتم الباذنجان
والمياه المعدنية ـ





على جدراننا
سنحنط الذكرى . .
لماذا لا يلائمنا قميصك
يا اخانا؟!!
فلم نأكل رماد الماء
كي تصطف خلف جراحنا الانهار،
لم نحلم بقبو كي يطاردنا الفراغ
ولم نكن متباعدين
لكي تقربنا النوافذ . .
ـ عندما سيتوارى بلا ضجة
ستنمو الجرذان والعناكب
على اغانيه
وستبول الكلاب والسكارى
على تمثاله
عندها يطمئن
وهو في حفرته الضيقة
ان حياته لم تذهب سدىً ـ
أبانا . .
كل ما يأتي مضى . .
ـ افكر من سيمضي؟
سيمضي من افكر فيه!
لنا وقت
ونعرف اننا لا نملك الذكرى
لكي نبكي على نسياننا العالي . .
ونبكي في العبارة
قبل ان تمضي سريعاً . .
أبانا . .
قبل ان يمتصنا الايقاع
اخرج من ملاحمنا
لنخرج من نارك؟!

سنخرج صدفة
أو ربما سهواً
عن البعد القديم . .
لكي نندس في ظِل وننسى :ـ
وردة امرأة،
ويوسف،
ما تبقى،
ما سيأتي . . . .

ولكن الذي ننساه غيبنا
ولغزٌ كان منفانا . .
ـ كان يتلفت في الهواء
فيصدق الشجرة
وكان يمشي
فيصدق الطريق
ولكنه بكىٰ كثيراً
لأنه لم يجد ما يصدقه
حين رأىٰ وجأهه في المرآة ـ
بكي البهلول حين رأىٰ الدقائق
لا تُفرق . .
وان الماء أعمىٰ لا يفرق
والصدىٰ لغة لظلٍ غائب في الريح .
بكىٰ البهلول حين رأىٰ الندىٰ
لا يوقظ الموتىٰ
فأجل موته ليجف في الذكرىٰ . .
ليمنح موته صفة
ومعنىً لا يفتشه الهواء .
ـ ايتها الارملة بنيلوب
يولسيس الذي تنتظرين
لن يعود ابداً . . ابداً
والغرباء ينتظرون عند الباب
هلا انتهيت من القميص ـ؟
تمدد تحت ظل البحر برزخنا
فأجلنا السواحل للنهارْ
وأجلنا الجهات الىٰ الرياح . .
وما سيبقىٰ . .
سوف يمكث في العراءْ
سيمكث في حجارتنا
وفي طلل الغياب النائمين
علىٰ كتاب المرج
أو في سورة للقادمين من الغبارْ
ترجل عن بلاغته الندىٰ سهواً
فأيقظ شهوة الفيضان
في برك الطريق . .
وأيقظ في مخيلة الطريدة

طلقة في الريح
يرسمها النزيفْ
فينتبه الخريفْ
الى عش وعصفورين مختصرين
في سر صغير:
«لماذا لا تطير السلحفاة»
ـ حين اوىٰ جلجامش الى فراشه
انتابه كابوس مرعب
اذ اكتشف ان عشبة الخلود
التي دله عليها اتونا بشتم
ما هي الا عشبة صناعية
عندها نط من فراشه
وكانت الساعة تشير الى السابعة
ارتدىٰ بدلته وربطة عنقه
ومضىٰ الى عمله
في مديرية الماء والمجاري ـ
توهمنا كثيراً
حين صدقنا نبوءة نوحْ
وكذبنا الجبالْ
توهمنا كثيراً
حين اجلنا السواحل للنهارْ
وخلفنا الغزالْ . .
ابانا كل ما يأتي مضىٰ
سيعيد اكبرنا السؤالْ
فننهض بالنعامةْ
ونترك ما تبقىٰ للبهاليل الصغارْ
ليمتحنوا الملوك القادمين .

لنا جرسٌ
يدق ولا نراه
وندرك اننا نمضي
على ايقاعه النامي . .
ولكن كل ما يبقىٰ
صدانا في الهزيعْ
لنا جرس تكسر قبل ان نمضي
وبَدَدَنا صداه
أبانا كل ما يأتي مضىٰ
وأجلنا نبوءتنا طويلاً
للذي يأتي ويبتكر الشفاه □

أشعار من العراق

الركض بين القواميس

خـالـد المعـالي

■ خلال الذكريات، نتعلم الايقاعَ بأحلامنا، نتعلّم الاقتراب من الأضوية، ومراقبتها، لكي نتجدد أو لكي نعتقد بأننا نتجدد. اذن، هكذا يُوحىٰ لنا تعلّم النكتة، الاشارة من بعيد، النوم، ثم البحث عن أحلام تُذكّرنا بالطفولة. الاقتراب من شخص، لكي نضع له عمامة أخ شبيه، لكي نريه انوارنا الخاصة، ونسمعه لهجتنا، نطلعه على موهبتنا الصغيرة، ونعلمه المشي بين القواميس.

نفتح له أقواسا صغيرة، ونضع البهجة في داخلها، نجلسه على كرسينا الوحيد، ونعطيه أوراقنا البيضاء، لكي يمرر بقلمه الرصاص عليها، اشارة الى البهجة الغامضة التي هي عبارة عن صندوق كارتوني صغير، مليء بالشوك.

لكي نرتاح من هذا الحلم، نطفيء الأضواء لوهلة،



نرتاح برفقة الصمت، برفقة النسيان، ونهجر عادة الايقاع بالاحلام والتصويب على بقايا الطفولة ببندقية صيد، هي حروف جر متكالبة.

مع هذا، ما زلنا جلوسا، تحوم الذكريات حولنا، ونحن غافلون كبقايا أطعمة في مزبلة، نتعفن. فرحنا بالتعفن لا يقاس، وضحكنا فساد يركض وذكريات تلطم نائحة، كلها أسف وأخطاء هي منجزات تاريخ عفننا اليومي. فضيلة الأخطاء هذه، هي رؤيتنا التي تلد والتي تلطم حواس تذكرنا، تطفيء أضويتنا التي هي ظلام دامس، التي هي وريقات تناثرت وضجت الأقلام حولها لكي ترينا كم هي الشرفات بعيدة، ومصادر الكلمات غامضة والحركات سرب غربان حطّ في ذاكرتنا التي تحولت ولمرّة الى جثة حمار.

أحلامي طائشة. لا أحد يجلس في الذكريات غيري. شعارات تركض في الخارج. أيامي معدودة، والأضواء الكبيرة فقدتني.

فقدنا عزلاتنا خلال أمسيات طائشة، والمجد يسخر منا في غرفة في فندق قذر. الرمل الذي أضعناه، يعود في أحلام متفرقة.

مع هذا، ما زال الرحيل هاجسنا الأول والأخير، ربما شتتنا كلمة في قصيدة، لكننا، بقينا نكتب بيد والحقيبة باليد الأخرى.

هل من أحد يريد ان يسمعنا في هذه الهاوية؟ هل من أحد يريد أن يسمع سؤالنا هذا، المطروح على فراش من قصب، في ظل جدار وحيد، في معمورة خالية الا من أشباحنا؟

ها نحن نعيد حساب كل الصداقات الضائعة، الصداقات التي أخذت عنوة من بين أيدينا، ليس بسبب ضحكنا ولا أباليتنا، انما من فرط انتظار، تبيّن لنا فيما بعد أن جدواه هي كلمات فقط، كلمات مختصرة، لا

أثر فيها للغو. هذا هو سر الانتحارات الذي عاشته صداقاتنا، المعزولة رغم ذلك.

بقينا لسنوات ونحن نتفقد عبير بضعة وردات، تبينّ لنا فيها بعد، بأنها ميتة، ولكن أرادت ان لا تكسر أملاً فينا ينتظر.

ربما نحن نموت في صحراء اللغة، نحتسي كلمات طنانة، تطنُّ لأنها يابسة، وبعد أن ألفنا صحراء البشر، ها نحن نحاول أن نألف صحراء اللغة. أين هي القواميس التي فرحنا بانتظارها لنا؟

ذكرى تتعكز على حرف أراد أن يكون وحيداً في هذه التلاطمات التي لا يستطيع أن يكشفها الضوء.

لكن، أين هو قمر الليالي الضائعة، الليالي الجاثمة على شموسها كجبال لحظة غضب محدود؟

نكلّمُ من في هذا الليل المسلحِّ؟ أية لغة ستخاطبنا وبأي حرف ستشير الينا؟

نعرف جدوى انتظارنا، نعرف هروب لغتنا، نعرف هروبنا نحن، اذ كلما ازداد الظلام حلكة، اتضحت رؤيانا.

كل قطارات الفكر المأزومة، تريدنا أن نأخذها، لكننا نرفض، لا نأخذ الا القطار الذي لا يتحرك، وإن تحرك فسيسحق عظامنا.

نريد للفكر أن يتحقق كلؤلؤة في مكان خرب.

ما هو العالم المجاني، وهل هو نحن الطافون على سطح الحياة هذه؟

حركاتنا هي حركات الموجة التي تحتنا، ننسى أننا منسيون، ونكبُّ على البحث في الزوايا، دون أدنى تفكير في النسيان الذي يلفنا كعباءة.

ضحكنا متواصل تواصل حركات المقص الذي يقطع خيوط أفكارنا.

نحن نجلس وراءنا، ونتصور أننا في مقدمة الصفوف، هذه الصفوف التي ما هي الا بقايا أعشاب مريضة، تغطي هذه البقعة من الارض أو تلك.

من يستطيع أن يصفنا، لا لكي يريحنا بمعرفتنا لأنفسنا، انما لكي نعرف فقط أن أحداً يرانا؟ هل من أحد ان يستطيع ان يسمعنا ندبُّ على وجه البسيطة كالأجناس الأخرى، وأننا نطلق أصواتنا، ويسمع قلبنا يخفق؟ □

قرب قبر ما

باسل الشيخلي

■ أيها التراب
قطيع الغربان ينعق هذا المساء
هذه الحياة إنزلقتْ من بين يديّ
أيتها الذرّات، يا فاتناتي ابتسمْن لا تبغضنني
فلقد قضيتُ شتاء الأكاذيب في سفينتي الجميلة
أيها التراب، خذْ يديَّ العاريتين، عانقْ أناملي السَّمراء
دُلّني على باب أكثر دفئاً للخشوع
فعلى بوابتك مَا زال قلبي راكعاً، على الصدرِ المبتغى
قلبي يضارعني في عذابه شاحباً من الانتظار
يجرّني بعيداً نحو حائط مبكى الغريبات تحت مطرّ الذكرى
أيها التراب الثائر بين الطواحين

إملأ مساماتي برياح الغصون الذهبية
وهمس الشرفات العالية،
هنا سكبتُ شيخوختي بمزيدٍ من الظلام،
كرهتُ كلَّ ما أحببت..
وأنصتَ قلبي لنداءِ القديسين،
يا ليتني أكونَ معهم فأفوزَ موتاً عظيما.
في غفلةِ الرّعد السماوي جمّعتُ أشعاري
في يقظةِ القلوب الحيارى التي راعها البحر
ابتهلتُ لموتٍ حريريٍّ سامقٍ في التراب
الناس الذين غرقوا في بركة قيظي
يهللون حول سياجي بلا وجوه
أيتها النساء المتعاليات سوف تواريِن التراب ◁





▷ أرقصن أمام خشونتي تلك الرقصات الهمجية
إكشفن عن الكنوز السوداء
الأطفال تلمّسوا ببطءٍ خليج الصمت وجبال الخوف
تعرّين من شهوة الكؤوس والأحلام
ومن قلق الغرف المعتمة
واركضنَ على أديمي بايقاع العرايا
لعلَّ ما تحت التراب يسمع العويل
ما تحت الشواهد يضغط الجذور أو يعانق الأقدام
أو يغرق بهاء النهدين
أيها التراب الراقد تحت التراب
أيها الملائكة خذوا ما أسقطته الكبرياء لنفهم بعضنا،
نارَ البحيرات المتلألئة، أبوابَ الخلدِ المفتوحة على مرأى
الأسهال، العباءات التي غطّتْ، غرور المدن الملساء،
المواكب الخضراء. .
أين ما أخذتموه وما أحرقتموه في أتون الزمان؟
أخرجوني جسداً ترفعهُ النساءُ المولولاتُ على صليب
الصدأ الأبدي
عاشقاً حتى الفشلْ.
أخرجوني. . أعيدُ تكرارَ الوصايا البائدة،
اتركوني. . أنزل أدراج العالم الأسمى،
أتقهقر وحيداً، أغني انتشاري فوق أشرعة العشق
البيضاء
الفتيات النبيّاتُ يأتين من الشرق نجوماً هاربةً من
وحش الحب

أيها التراب تحت جلدك يرقد قلبي ونزيفهُ المكتوم
أعطني ثباتك، شموخك، أخطاءك الأولى
مناديلك التي لوّحْتَ بها يوم قرعوا الباب بالزغردات
كيف انبلج الخريف سبع مرّاتٍ في الربيع المطير؟
. . فوق يتامى الأسرار في غابة أجساد النساء البربرية،
. . فوق الغصون التي إنكسرتْ على كراسي الأعتراف،
إنهضن أيتها الجواري اللواتي ساقهنَّ أبي تحتَ سياطِ
الهذْي والصلاح
في مدى الحرير. .
إنهضن وارقصن
لا زالَ الطفلُ يلوي جيدَه خجلاً،
تعالينَ قربَ بيتي الوحيد في القفر حيث أخفي اللآلىء،
لأملأ كأسي بالحضور الجليل،
وأقرعَ البلاط الآسنَ بأعقاب سجائري،
وأجلدَ الضباعَ بالوميض النافر من بحيراتِ الجنون.
سيرقصُ رمسيسُ في رُكنِه الملكي كفراشة النار،
سترقصُ الدهماءُ في كبدِ الشوارع كالرّغباتِ المجنّحة،
لكنَّ الترابَ هو التراب. .
ذرّاتٌ كونية تحرّرن من عقدةِ اللونِ وإعلانات الجرائد
وأنا راقدٌ تحتها في قيامتي
مرتعشٌ تحتَ أشجارها السحابية
أعانقُ جذور الصَّفصاف الدافئة
أرسم أسماكاً في مرايا القوم
لعلهم يرعوون. . □

الوقت مقاطع وتفاصيل

حمد المختار

■ منفضةُ الوقتِ انا
وساعي غيابِ الحضارات
الأفكارُ البريةُ نضجتْ على طاولةِ الوقت
الوقت حوصلة العوسج
لا يفتتن بغير نفسه

الوقت تفاحة فاسدة
ملغومٌ بالأخطاء والأحابيل
وهو يحاصرُ مجموعة مصححين
يمسحون أنوفهم باللأحرف الذابلة
لم يكن لهؤلاء وأولئك غير شكوى النفير



وبينما يقف الوقتُ على اطرافِ اصابعه
تقفين أنتِ في الرخام زهرةً من حديد
تتنفس برئةٍ مغمورةٍ بالتراب
لا الوقت بقادر على الولوج
ولا الرخام بمسيطرٍ على الولوج
باقة من الدقائق ودهور من السمنت المسلح
يفرون في رأس وقتٍ عجوز
بحثاً عن الساعات الضائعة
من ترى اولئك الذين نزفوا ضوءهم
في ظلمة الاباد

يتساءل الوقت
كيف الامساك اذاً بعراقيبهم الملونة
ساعة النزف؟

الدم اكثر طهارة من الوقت
الوقت يلدغ العقارب فتسير
له عرش العصور وسمت الجلاجل والصوالجانات.
الوقت تنّين يحرس مأدبة القرن الوسطى
الوقت أعرج وعكازتاه اقدام الدقائق المتّسخة
محاصرون نحن بسدوده، احشائه، شجّاته
خرائبه التي بناها مؤخراً
اطارات، خطاطيف يعلق ارواحنا عليها
مسامير، رفوف، ملاحف، قوارير
كرادلة طيبون. صواعق بطيئة على المشوط
صيادلة يصنعون الميكروبات في غرفٍ معلبة
أردية لفحّامين يضرمون الوقت على الوسائد
الوقت كأس ممتلئة بالفراغ
أصدقاء بترهم الوقت
بأصابعه السائلة
الوقت وطن بلا أرخبيلات. أو جنائن معلقة
وأرض واطئة تركها (نصيف فلك)
متجهاً الى نهاره البعيد
الوقت منخفض جيداً
ولهذا فهو يطول السماء بسهولة
الحقائب تتراكض بينما الوقت خلّفها فارغة
والقطارات مزحومة بالوقت الضائع
الراحلون وضعوا الوقت في أفاريزهم وناموا آمنين
الوقت قهوة الغريب على المنضدة المريضة
والساعة تقف احتراماً للوقت
الوقت سندباد المديات



يشرب جنّ الصباح ويتحلّب في الظلمة
ثمة بضعة رجال ملصوا رقبة الوقت
واغتسلوا بلحائه
ثم وقفوا طابوراً على الصراط
وبعثروا اشلاء الوقت على السابلة المرتعبين
الوقت حذاء الانابيب في الدول الاستعمارية
وفيها يلوّحُ رونالد ريغان
بسراطينه امام الميكروفون
يكون الوقت قد التهم الجميع
لا فان كوخ او ادغار الن بو او بودلير
أو رامبو او فرلين او لوتر يامون
يستطيع الوقت ان ينتزعهم
فقط لو حرّك البنتاغون أصابعه السحرية
لتهشمت قاعات الوقت على رؤوس المستمعين
الوقت مضيعة للوقت
خيمة للضجر، وبئر للبترول تركها البدو الرُحّلُ
لجيمس بوند
الوقت ١,٢٠ صباحاً
ربما هو بلا قدميه، لكنه يسير بسهولة
على اجسادنا الفارغة
وربما بلا رأس، لكنه يستعير رؤوسنا
وممالكنا الباطنية
لكنه ينسى انه سيمضي خارجاً من الأطر الفضية
والحروف او الأرقام
الوقت طين ثقيل في اقدام المحارب
يملأ الحقائب بالرغبات والجنون ◁

أشعار من العراق

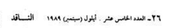
◁ يهذي محموماً وعقاقيره تنام على المناضد
الوقت سليل الطواعين والنكبات
وهو مكنسة للسنين
وحلوى ونبيذ للديدان والاباطيل
وحلزون مُستسلم للسهاد، منشطر لليل والنهار
الوقت حنجرة الأمكنة
ومحطات لم يصلها مغامرٌ بعد
في الجنوب يذوب على صوت التأوهات والخراب
وفي الشمال ينام على النيلوفر ويصحو مُتجمدا بحرارة الماضي
الوقت شاي بارد يشربه الساسة
في مؤتمرات السلام قبيل الختام
الشوارع، الذعر، الخريف، الحشرات،
عيون يُغلّفها الوقت برداءٍ خاطه الروّافون بأسنانهم
الوقت معطف لجندي مات وحيداً
او حذاء لطفل بلعته لغةٌ شرسةٌ
الوقت زجاجة في جُبّ
شربها ديدبان الزمان ونام ثانيةً
وهو جمادٌ في الانسان
وحفيد لسلالات الزمن الغابر
أنجبَهُ تاريخٌ مكتوب في سلخانات القيامةِ
وهو منحرفٌ يرقدُ في اصلاحية الدقائق
الزمن ذئب جائع أكل وقته
فأنجب ساعاتٍ معتوهة
لا تقدر على السير او التوقف
وهو نادم على القدوم والمضي والخطف
الوقت يركض في المساحات والنفوس والاوردة
يركض في الدوائر المقفلة
يركض في جزادين العوانس والأرامل
يركض للصباح البليد الآخر
يسحب الجمعة ويقذف بالسبت
ينام بين الايام ويضاجعها جميعا
الأيام زيجات فاشلة للوقت
أنجبت القرون،
والقرون ساعات مترهلة يؤثثها الوقت
الازمنة هي الأخرى دمامل في جسدهِ
تُفقأ فتلد العصور المتأخرة
والوقت دمامل تُفقأ
فنولد نحن مرةً
ثانية □

حركات

جمـال جمعـة

حركة:
هواء الخريف

■ مسَّ الغصونَ وهزَّها . .
وعَدا
فكأنما من هزِّها ارتعدا
سقطت وريقاتٌ
على مهلٍ
ولم يوقظْ حفيفُ سقوطِها
أحَدا
ـ أراكِ غدا؟
مسَّ الغصونَ وعندها . .
ابتعدا
ومضى





وخلف في الشحوب
وراءهُ
بلَدا □

حركة: الحال

■ متى آل؟
أما زالَ بقيةُ نبعٍ في شفتي
ما زالْ . . ؟
أشياءُ تتهادىٰ في البالْ
قطراتٌ،
كلماتٌ،
أمثالْ
أقوالٌ تستدرج أقوالْ.
أحلامي
تنسجُ أياماً تنسجني
على ذات المنوالْ
أنا الدرويشُ الدائرُ في قَدَحي
والداخلُ في حالٍ
من حالْ □

حركة: كلام

■ كلُّ مراكبِ اللذةِ والبهجاتِ
تطفو
فوقَ دمعةٍ مسافرهْ.
كلُّ مياهِ البحرِ
لا تكفي
لأقناعِ اللقالقِ المهاجرهْ.
كلُّ الذي عرفتُهُ من الكتبْ
كلُّ الذي لُقّنتهُ
يلغيه
صمتُ امرأةٍ مجاورهْ □

حركة: الورقة

■ أنا الورقهْ
غناءُ الريحِ للأشجار
حين تكونُ وقتَ رحيلِهِ
طرقَهْ
ومنديلٌ بكفِّ الغصنِ للأطيار
تتبعهُ
يحيّي مَن تأخّر عنه
أو سبقهْ
أنا الورقه □

فجائية

برهان شاوي

■ هل يستطيع أن يتلمس الغيوم؟
هل تستطيع أنامله الناحلة ان تضيء براري السماء؟
أيتها البحار الخضراء في أعماقه السحيقة
أيتها الشموس
يا كهوف الظلام البليل
ويا غابة الطفولة الوارفة الظلال
إنه يقف أمام الليل
مشروعاً صدره للنجوم التي ضايقتها السماء
ما الذي يستطيع ان يسميك
أيتها الأشياء التي لا تقبل التسمية؟
سماوات لا نهائية الجدران
وبحار يحضنها بكفيه الصغيرتين
يا ابنة الأنين
أيتها الروح
أي بكاء خافت زلزل جدران الليل
السماوات أمامه ساحة لمعراج العصافير
أيها الأنين القاسي، المنبعث من كمان حزين
عن أي طفولة يبحث هذا الطفل الهرم؟

ثمة مقبرة للأطفال على سفح جبل في كوردستان
ثمة جندي رعديد في الربيئة يتثاءب
ثمة رجل يلتحف الليل والصخرة الناتئة
أيها المنزوي في ثنايا السطور
خفف ضغط اناملك الناعمة
عن خصر الوردة ◁

▷ دم في القصيدة
وكوابيس في الشارع!
يا صديقي الراقد قرب نافذة الليل
في الحديقة المقابلة يهطل الثلج... ابتسم!
أيتها المرأة التي تبحث عن نفسها... لا تخافي
فهذا الليل من جنود مملكتي!

لماذا وأنا أكتب هذه القصيدة
أتذكرك يا طفولتي الفاجعة؟
اهطلي يا أمطار الجنون
فهذه الأرض الشاسعة مليئة بالسجون، بالمعتقلات السرية، هراوات الشرطة، القنابل النيوترونية، الأساطيل البحرية، أقمار التجسس، قناني الشرج، آلات قلع الأظافر، عتلات التعذيب
اهطلي أيتها الأمطار، فلقد كثر عشاق البحيرات الاصطناعية
اهطلي.. فثمة صوت لطبول زنجية تأتي من غابات بعيدة.

أكتب الآن عن القرن العشرين.. وأنا مليء برغبة جامحة في ان «أعفط» لكل الدعاة والدجالين من الساسة والشعراء
اهطلي أيتها الأمطار.. فأنا أعرفهم سيبتسمون بشماتة مني

وأنت يا كنائس العالم
اقرعي أجراسك المزعجة
واعزفي قداسك الجنائزي
ويا فقراء الأرض زلزلوا العروش
فثمة انسان
يحتضر في هذه اللحظة!

أيتها العاصفة التي تلوي الشجرة وتقتل السنبلة..
أيتها الأمواج التي تلتهم القوارب الصغيرة بشراهة..
أيتها البراكين التي تدفن المدن بخفة جهنمية..
أيتها الأضواء البعيدة التي تمنح المسافر دفئها..
أيتها الصحارى المقفرة التي ترقص أمام وحشتها..
أيتها الأيام التي فقدت مذاقها..
ايها الليل الذي انحسرت أعماقه الدفينة..
أيتها البحار التي سجنتها الخرائط..
أيتها الكنوز الدفينة التي أُنتهكتْ أسرارها..
أيتها النار التي فقدتْ سمعتها..
أيها الماء الذي نُسيتْ عذوبته..
أيها الهواء الذي لا نتذكره..
أيها الظل الذي لا نعيره اهتماما..
أيتها الأشياء المنسية...
أحييكم بقصيدتي
مثلما ترثونني أنتم
وأنا أخط هذياني هذا! □

قصائد الى طفلة الشمال

نـامـق سلطـان

(١)

■ أنتِ
عطر الصباح البريّ
طراوته المحمولة من أقاصي بعيدةٍ
مما قبل الولادة والموتْ

عندما لم تلمس الشمسُ غير وجهكِ
والانهارُ لم تبلل غير اقدامكِ
عندما كل الأشياء
كانت طاهرةً
كأنها في حضرةَ الله.

الطيور المهاجرة

مؤيد عبد الستار

■ أمامَ فنارٍ عتيق
تحومُ حولهُ بضعةُ زوارق
وباخرة شَبعتْ كهولةً
جلستُ أرقبُ الافقَ
علَّ طيراً قادماً من شواطىء دجلة
يُحلقُ بينَ هذه الأسراب المتراصة من الطيورِ
المتجهة صوبَ السواحل المقابلةْ
أسرابٌ مهاجرةٌ لا تكترثُ لأمثالنا
لا تَراهم،
رغمَ أنهم يمضغونَ الغربةَ بكل مراراتها
ويدخنونَ أعقابَ السجائرِ حتى تَحترقَ أصابعَهم
ويَشربونَ كلَّ الثمالات
وينتظرونَ حَبيبة أبتْ أن تغادرَ رَحم أمِّها
ويتثاءبونَ على المصاطب الحجرية
المرصوفة أمامَ البحرِ المتلاطم
ويحدقونَ في الأفق
يَرقبونَها - عليها اللعنة -
تلكَ الطيور المهاجرة ☐

(٢)
ربما ستغسل أمطار العام القادم
وجهَنا واقدامنا
نحن الخارجين من كنف الغبار والمدنْ
الحاملين مراثي ليلة طويلة الى الفجرْ
ربما تبرعم اجسادنا
في نهارٍ ما من اذار
وقرب نبعٍ بارد في جبل بعيد
ربما سنولد ثانية في وردة الثلج.

(٣)
هناك
في السفح الغربي لبيره مكرون
كانت الطيور تهبط من الأعلى
متحدةً بالغيمْ
ومازجة صوتها برذاذ الضوءْ
بينما اعضاؤنا كانت تتناثر
تحت هيمنة الفرحْ
كل الأشياء كانت مأخوذة بالرقص
حتى الحجرْ
وحده الجبل بلحيته البيضاء
كان يرمقنا صامتاً.

(٤)
سأطيّرُ رسالة اخرى الى الخريفْ:
اشقاؤنا في الصمتْ
قلبوا كراسيهمْ
واقتفوا مواطىء اصواتنا في البراري
وكنا نغني
ترافقنا جوقة من رعاة
وناياتهم مبحوحة الصوتْ
كنا سنمسح آثار من سبقونا
الى موتهم
كنا سنترك اثوابنا والعصيَّ وقطعاننا
على حافةِ الليلْ
كنا سنستدرج القمر البدرَ
الى ربوةٍ من رخام فتيٍّ
ثم ندلج
من دون أسمائنا.

(٥)
وداع كثير
لهذه العشبة المطمئنة في نومها
على ساقية الفجر
وداع لها
لأني لا املك ان ادفع الصيف عنها ولا ان افك اسار
الكلام المخّوط بالسرّ
وداع لعينين ماطرتين ضياء ندياً
على جنة الاقحوان التي ازهرت عند شطآنها
كي تحجّ الفراشات اليها.
انا سأغني لها كلما مسَّني مطرٌ
واشعلُ في الروح غصناً جديداً
وابحثُ في سفح ازمرَ
عن صورة نقلّتها الرياح القديمةُ
بين الينابيع والموت
حيث انتبذنا معاً ☐

أشعار من العراق

سورة كسرى

علـي الوكيلـي

■ هل أتاكَ حَديثُ كِسْرى قال إني جِئْتُكُمْ بالبُشرى أسوسُكم بدمي ومائي أبد الدهر لأني أعْلَمُ بأمركم منكُم وإني عليكم لرقيبٌ قُلْنا وأيْدينا على قُلوبنا حَذَرَ الشرِّ الرَّهيب ماذا لو أُصيبَ ماؤكم بما يُفْنينا أترْضى لنا هذا أمْ أنك حَسَبْتَ لكلِّ شيءٍ حِساباً قال ما بيَدي إنه قضاءُ أعلى وما نحن إلا مُسلمون (*) فانكَسَرَ قَلبُنا ورجَعْنا إلى أهلنا نَحْمِلُ الشُؤم لا ندري كيف نصُبُّهُ في أسماعٍ آمِلةٍ تَحْسبُنا ظافرين (*) فلمّا تَمكَّنَ سلَّط علينا غَرامـاً ما سمعنا به فأصابَ منّا كثيراً فذُهِلَ الخَلْقُ وأَشْكَلَ على النَّاس واندكَّت الرِّقابُ قَهْراً أو زُلْفىٰ فهال طائفة منّا ما رأتْ فقالت فكانت مِن المُغْضَبينَ (*) أئذا يوماً قُلنا إرْفَعْ عنَّا هذا قال يا ويْلتَىٰ أتيْتم مُنْكَراً وإني لَمُقاتِلُكُم ومُخْرِجُكُم مِن نعيمٍ حرامٍ عليكم وعلى ذُرِّيتكم إلى يوم تُبْعثون (*) فأَسرَرْناها في قلوبنا مَخافَةَ أن يتغشّانا الموتُ ونحن لمْ نَسْتَوِ بعْدُ في الأرحام ويوم نُولَدُ تَميدُ الأرضُ بمنْ عليها وتَرْجفُ جُنوبُ الذين في قلوبهم مَرَضٌ ويَزِلُّ الرَّاكبون (*) وإذا جَفِلَت العُيونُ وطُرِحت الخَواطِرُ أرضاً وشُقَّ الأفقُ وحجِّـرَ على الرَّاشدين (*) وقيلَ يا ويْلَتَنا ما لنا ولهٰذا الحُبِّ المُهين (*) قيل اخْتَرْتُم وأُشْهِدَ عليكم وأنتم غافلُون (*) هذا ما كان مِنْ آبائكُم هُمْ أوْصَوْا وهم نصروا وهم مكَّنونا منكم فما لكم تُجاحِدون (*) قد لا تعلمون أين صالحُ أمرِكم أو إن عَلِمتم فأنتم ضالُّون (*) قالها وفي عيْنيه جُمْعُ شرِّ الأزَلِ والأبد وما أنتَجَت الأرض مِن ممْقوتٍ وضَحْلٍ وسقيم (*) قلنا هذا صِلُّ العرب والعجم والكوْنيْن معاً والثَّقَلين (*) فهـاتِ سِفْرَكَ يا مظلوم واحكِ لي ما يُرْجعُ لي عافيتي ويهديني مِنْ سرورٍ لقيطٍ لا عِلْمَ لي به محفور غَضْباً في دمي وأنا بريء منه لم أَسْتَفْتَ فيه ولا كُنْتُ مِنَ المَشورين (*) قال لا تَسْأل عن أمُورٍ إنْ تَبْدُ تَسُؤْكَ قُلتُ عسى أن تَكْرهوا شيئاً وهو خيرٌ لكُم قال أُفٍّ مِنكَ وتبّاً لكَ وقُمْ عني وإنك لَمِنَ المُلْحدين (*) وغداً أصُدُّ عنكَ فالْتمِسْ لنفسك مقعداً بينْ ثُلَّةٍ لا تُعْمَلُ فيهم إلاَّ النَّابيةُ قُلْتُ ما ذَنْبي إن سَألتُ وكان لسَاني عليَّ حَسيبـاً ونفسي له غاوية أأعَـذَّبُ وأُلْقىٰ في غَياهِب ما أحسِبُهَا أُعدَّتْ إلاَّ لصاحبها بعد أن حَقَّ عليه القوْلُ فيُريحُ ويسْتريحُ أوَ لمْ يَعْلَمْ أنه ستَشْتَدُّ به القلوب وجْداً آنَ يكون عَاقلاً فيغفلُ عنَّا أو حين يغيب (*) فمَنْ لِي بكَليم يُجيبُ أو يكون لي راوياً أكُنْ لهُ مِنَ الشَّاكرين (*) هلْ أدُلُّكُم على تجارةٍ تُرْبي تربَحون منها وللنَّـاس تُحْسنُون (*) قيل ما هي بعد أن ضَجَّت الخلائِقُ وزُلْزِلَت الجبالُ وانْتدَحَ منها سَائلٌ محمُومٌ (*) قلتُ لقد بلغنا مِنْ أمرنا رَشَداً واشتعل الرأس شَيْباً فما لكم تُمانعون (*) قال ذٰلكمْ أمر لا تعلمونه ولن تعلموه قلتُ حتى متى قال حتى تلْتقيَ أضراسُكَ عند أنفِكَ أو يبْلُغَ لسانُكَ أذُنَكَ أو تأتوني بمُعجزةٍ فاقعٍ لوْنُها فإني مُصدِّقُكم وإني لَمِنَ العازلين (*) فغُمَّ علينا حتى حَسِبْنا أن ليس بعد الزَّفْرةِ زَفْرةٌ ثانيةٌ وشددْنا على السَّواعد نجْرَعُ الموْت أجمعين (*) علَّنا ذائِقوهُ فيَغْلُبُ علينا فنُدْمِنُهُ حتى يتبيَّنَ لنا مِنْ أمرنا فإنْ كان قهْراً فقهراً أو إن كان حُبّاً فحبّاً أو إن كان كُرْهاً فنحن من قبْلُ ومِنْ بَعْدُ كَارهون (*) □





الانسان والغابة

الحلقة المفقودة

هاتف الجنابي

■ الغابةُ المبتهله
بقطرة الندى وكبرياء الماء أو
حفاوةِ الأوراقْ
بالضوء والمغيبْ
مباركه.
الغابةُ المنهمره
من وحشة الأعشاب والندى
ونخْلةٍ تشقّ قلْبَ الليل والمدى
مباركه.
الغابةُ الطفليّةُ المحتشده
تحت الرماد والحصى
مباركه.
يا غابةً مباركه
قومي برغبة الوداعْ
قومي بنشوة التداعي أو بزفرة الفَناءْ
يا غابةً مقلوعةَ الأظافرْ
منزوعةَ النخاعْ
تبدّدي في الضوء والأشياء نطفةً فريده.
الوحشُ،
في الكلام ينهش الحروفَ والبهاءَ والخيالْ.
الوحشُ في الطريقْ
الوحش،
في جيْبي، وفي دمي صلادةُ السؤالْ
الوحش في الحبيبه
عيناه خرزتان من غضبْ
وصمْتُهُ كتيبه.
يا لغةً وحشيّةً حبيبه
قومي بدرعك الذّهبْ
بصوتك النحاس ينقرُ الحضورَ خفْقُهُ
ويصدأ الحنين
يا نهراً من زفرة الياقوتْ
يا جسداً من بهجةٍ منحوتْ
أفتض بهجَتكْ
فيخرج الخطاةُ مثل خيْبةٍ
ألتفُّ كاللّبلاب أطوي عنقَكْ
فيخرج الانسانُ عارياً تحفُّهُ الطبولْ
وتلهج النساءُ باسْمه،
وترقص السهولُ والوعولْ
أقول مرحباً،
لخنجر الضياء، باسْمه، فيهمس الضياء
مرحبا □

«إني أستعرض جميع ما كتب، فلا تميل نفسي الا الى ما كتبه الانسان بقطرات دمه. اكتب بدمك فتعلم حينئذ ان الدم روح. وليس بالسهل ان يفهم الانسان دما غريبا.»

نيتشه. «زرادشت»

أشعار من العراق

مدرس الانجليزية

رعـد مشتت



■ الغرفةُ باردةٌ..
صياد لوحة «النابيف»
على الجدار
ينوء بالسمكة على رأسه..
الشاي يبرد على الطاولة
شايي..
كولونيل «غابريل ماركيز»
مغطى بشريط كاسيت..
الضوء أعماني..
صديقتي ذهبت لزيارة احد ما
وحين رفضت مصاحبتها
«يهودي»
قالت..
نصف مرتدية بنطالها.
التصريف الثالث للفعل الانجليزي
لم يفهمه التلاميذ اليوم
«الباست بارتسبل»
شتمته..!
وفي الساعة الثالثة
تمنيت ان أكون مُدرس رياضه
لأصفف الفتيات
بالتراكسوتات
الحمراء
والصفراء
والبيضاء
وأحرضهنّ على القفز في الهواء..
الكولونيل على الطاولة..
الغرفة باردة..
صيادي ينوء بالسمكة على رأسه..
كيف يفهم من يريد أن يطرق الباب
ان لا يطرقه الآن..؟

تلميذي الذي نسيت اسمه

مثل طفل جُرحَ ساعداه بالاغصان
اخترق حزمة أشجار شائكة
وحار وسطها
مرتبكاً من بكائه
ان يضع بداية الخوف
ربط التلميذ عروة نظارته بالبلاستر...
ولأنني راقبته
ناسياً من هو
ناسياً الاسم
وبدون كلمات
حملق تلميذي
واضعاً نظارته
تلميذي ذو العينين بحجم عبّاد الشمس..

مثل طفل منع دموعه عن الاشجار
حزمة الاغصان اخترقته
وتركت نقط دمٍ حمراء متماسكة.. برّاقه
على القميص
حرّك عروة نظارته
وغاب بعيداً..
لماذا نسيت طيب السعيد!؟
لماذا نسيت عبّاد الشمس!؟

قصيدة تشبه اليوم..

حبيبتي أخذت السيارة
وذهبت الى دائرة التلفونات.

حين كنت أقدم درس الانجليزية اليوم
لم يفارقني لون ثوبها

الرصاصي . .
كأنها صورة بالاسود
والابيض .

التلاميذ ضجرون
احدهم قال إنهم يبنون بيتاً
ولذلك لم يقرأ الدرس .
فكرت ببيتهم
كم يبدو قريباً من السماء .

امتعضت «أنيسه»
تلميذتي الذكية في القسم
من «الكوندشنال»
الماضي . . المستقبل الميت
من الجملة التي كتبتها على السبورة
وأنا أفكّر بلون ثوب زوجتي الجميل .
. . . .

(لو لم ينتحر «يسنين» لكان قد كتب قصيدة تشبه هذا اليوم . .)

أحدهم قال إنهم يبنون بيتاً
ولذلك لم يقرأ الدرس

الرصاصي . .
حبيبتي
كأنها فوتوغراف
بالاسود
والابيض

أنيسه كانت تشبه الذكور
كم تبدو قريبة من السماء

الماضي
المستقبل الميت
لماذا فكّرت بيسنين؟! □

بغدادات

حكمت الحاج



■ . . هذه زمالة في منطقة البروج حيث نام خليط من المسافرين تحت نسيم الوسط القارص كمتاع سلس تلوح فتنته في الزوايا وترامى لوح القريحة حين رآه يخدم بقلبه لا بيديه فقط بالجسد والكد وماءِ زمزمَ سَمَّمَ على وجه الله كلاماً عمومياً جائزاً أو فرجاً رحيماً وأولى أولي الرَّجم منهم بقيد النظر غياهب عبدها حتى لا يقوم بخدمةَ الجهبذ حينما تكون المسائل واهية ونحن دائماً نعودُ لنتَحَمَّمَ بمائها نفسهِ وبكتابٍ ما لا نأمنهُ أبداً، نَعمْ!
لقد نقلوا من البلد الى البلد شاماناً على خاطر صحيح لا يني يحلف أنه خاطىء ويبصر هذا السَّطح فيروح يصلي ويجيب إذا كم من لَكْنَةٍ هي مضمومة وكم رأني ◁



◁ عالم في صبيحة هذا الباب وأنا أحاول أن أنتظر ما أمكن صاحبي المسافر معي الى المدن الكبيرة لا لنفعل أي شيء بل لنخطو خطوةً نحو الطريق الحَقِّ لمحتهُ جالساً وكان إسمه عامُوس وهو وَالٍ قديم في قبو طويل وأحسستُ أنَّ قلبي قد جاءني وانه يسعى الى متاعي يطلبه ويجمع الناس حولي هكذا ليفضحني

قُلْ لي

هَل نسرقَ فرساً من خرابتنا كي نقول لنا فرس في دقّة الطير أم نلبس قبعة الاخفاء لندفع تحت جناحنا بأكبر قدر من السُرّاق والخطّافين لينصبوا تكايا الحريم؟

هذهِ كسوةٌ يغطيها ريش جبال النار وكلام منظوم قُدَّ من ناس تلاقوا معكم مرة بعد نهار على جناب العادة قبل ساعات قادمٌ للعين من «هَجَرْ» وأمام الباب يموت على بعد سبعة أشواط نحو اليمين

من رآه بجروحه التسعة يمشي على غفلة من الطّير حيث بصوت هو صوتك يتكلم نحوهم هربوا خِفافاً وَجرينا وراءَهم بالحجارة تدرك روحهم تحت هذه التينة وكان في نيّتي أن أشرب في غرضــك وأنــزل لأقطع له طولَه ولأخضعَ له بعد أن أترك حجوله متروكة ما لها أحد في الدنيا

انـه مديحي يضعف وعودي ينـزلق وانت تتهدَّن مثل الرَّشيف قلبك يرتمي على دُمَّلة السُلّم نحلة فاسـدة ضارُوها جاحدون آلاءَها الى اين تودي هذه الطريق؟

تطلبُ أن أدليك ونجمك غائب عن سهمك في شجرة مريام

عامـوس يا صاحبي تستمـع الى المـوسيقا وتقعد قبال التخت وحـدك تتـمايلُ وأنا تحتَ تينةٍ فاتنةٍ تَصَنَّتُ الى ضَعف يثقل نطقه قبل أن تسهل موافقة صاحب يُدانِشُ عامك بماءٍ يجري تحت أقدام من العاج ففرح البستانيُّ من جَراءِ شراءِ هذه السِّدْرَة

هل اشتريت داراً فيها حديقة وأطعمتَ الماعون لتسلك عقد الشُطارة وتحكم لنا بالدار؟

إنها بلادٌ ما يليقُ بها غير عسكر ينصبون فسطاطهم بيتاً فبيتاً

وكنـا نستعجبُ: كيفَ يضعـونَ المِسـكَ على شَواربهم ونحن نعمـلُ في قضية هذا الـراعي رآنا سالكينَ درباً فقـالَ حاجتي معكم وصارَ يطعمنا وعلى تلكَ الشاكلة واحـدٌ من علماءِ الـروح اكترى أرضاً ومضى به وَثَبَّتَهُ عليها عندكَ ثلاثون سنة وَخاطر خفيف تحركُ الكاعوبَ



على النـار لتهيِّج السُّحرة وتؤجج سَمَراتِ موتهم لكي تخرج فلاحة من روحها مدهوشة حائرة

بعونه يا هذا سنعاونكَ فَقُمْ هل هذا عقاب أم ريشة في سلة الشّك!

أهذه شوكةٌ أم مِهمازٌ!

أهذا ثوم مسن أم جناح في جهة المحبوب؟

أم قريب يصفع قِطّاً قد أشعل قمراً ذاك الزمان؟

تتحـرَّشُ بالنـاس يا صاحب الحجر الذي من يد ويا حبيب التفاحة

كلام حبيبك يبكي عدوك وعلى فتيلةِ الروح الرفيعةِ قلع الخُطّاف

خرافة شقائق النعمان

يا هذا!

الزُّنَّانُ كيف يثوب انه يهزُّ أكمامَهُ على شيخ عجوز فكيف في ظلِّ عشية رديئة أن نُسيء اليه

الزُّنَّانُ ننكأُهُ ونأخذهُ في سفرنا ليطردَ زخرفة السَّقائفِ من إزار هو سلسول خيل بموجب خيطين من السماءِ فأيَّةُ آياتٍ تَنَزَّلُ عليه لتَرجمَ حَيَّةً خضراءِ هي الاخرى ما زال زرعها وجلدها زجاج ولا كأس ثالوثةٌ في جبل زكروم وعندَ العشيةِ حَذُورةٌ ويقطُورُ

هذا هو الحَقُّ

حَقُّ الله

حصرم وزبربور وفضة مُشكّلة بالذهب مثلما هو مُخَرْشٌ ومسوس ومُزيَّتٌ باليوميِّ دودةٌ في جرابَ دينٍ غارقٍ في جَنَباتِ المعيشة ماذا سَأفعلُ وأنا حَقّانيٌّ أبحثُ في أرْثِ الحرير أجري وَثَناً وَآكلُ أطرافي ويبدأ الخماسينُ يفعل شلوقاً يأخذُ بثاره وربك جابك تمرضُ بعرق النساءِ عَبّادٌ جئتَ من «هَجَرْ» على عذاري قتال كذا خفَّة وكذا قطيفة وكذا كثير الشعر مثلَ وحش تباع رخاصاً نهار الجمعة هل أرضك أرض مليحة وتُرابها بايت؟

يا حلاّب طملة غارق وتدردج جفنك على فسقية واسعة يتمـرّغ بها نسر كبير عنده بَغاشَةٌ وعقاب زكطيٌّ وقت القِيادَة يروح السلوقيُّ يتصرفُ

يا عاموس: ما يدوم شيءٌ على حاله مثل تبديد الدواليب ومثل ماعونٍ من القُرغلِ سيرٌ على بلاد من الفخّار فهيا لنشكر زوّاخاً قد إدعى بروحه وزَلَّلَ بالكذب شغله تَخَلّى هؤلاءِ يشكروك هل لازم أن يقضوا الحوايج بالرمل ولا أن يعبروا خمسين خمسين في الطِّراد وهل لازم هذه النفخةُ الكُبْرانيَّة فأي مخلوع بروحِهِ عَظَّمَ شأن الحساب وسَدَّ

وجه المكحلة هو شجاع في الباطل واستقام تَوّاً على الصخرة
أيُّ شيء يكون أحسن من سفينةٍ تتهارض قدَّامَ أمواج شائخة
لبعضهم زَرائبُ عَرَضية ولبعضهم شكـوى واحـدة منحوسة يظّلون يطالبون بدغبوجة ويقولونَ هَيتَ لك ويُردي وحيداً على بلاط بلا قبول ولا أنثى ولا بَدن يَسدُّ بالمقلوب ثقوب البنيان
بلى،
لقد بانَ فحواي فهل أحشو ضربتي لأبْيَنَّ حبر العلام في مجراه حافرا ما يكفي لسحب الهواء فوق الصدقات فما هو عزيز يطيح من فوق الـدفوفِ أسْكُرناج يُفْلي في القمل على المحبوبة الواضعة أصباغا من عصارة لوتس أزرق على سنا شعر كبير البوذيين
ممنوعون من الزَجْر نستميل القربات الى جسد يرتشح تحت المطهر كالقبة المُخَمَّسَة دسائس ايقاعنا عواثير تصطاد بابنـاً بحبلَين من الـرباعيِّ الحامض لكنه هو الذي بدَّل أُسْكُفَّةَ البابِ ببهاء مفضوحٍ وانبثَّ الخبر: واحد زرع وطناً في نسيج اعضائه وحملَ من مكانٍ الى آخر حفنةً من نفس زكيَّة هي سورة بنيانٍ مرصوص غداة غزا الضربـان كَراريسِ الـدراسة وأَحيوا صوت ضمير الذمَّة في صدر من لا أُمَّةَ لهُ بل يؤثرُ تواترَ الومي عليه مُستوبِدٌ يختمُ بالطينِ يَباباً ونفسهُ هَيَّاجَةٌ تهتال وماله يد عليها لفقرها ولقلة ما قَدَّمَتْ يداه ميطاءتان خفيفتان أعزَّ من وشـايز مبثوثة على توريش دروع أبي الحَسَن يومها سأقومُ بواجب في حقك لأستوثق من هَيتَان عامُوسَ إذْ هَيَّتَ له هكذا الى هلمَّ انهَقْعْ يا مَهكوكُ انتَ هفوان تَهرطس وتَصرُّ على مهزاقِ روح المباذل والهزابرُ الهُوارِيةُ تَهرضُ هَداك الله هرض الأهداب يوم النائبات الذي من نفاق الأشقاء نوافل وفروض لموت الصاحب حيث القهوة والنفيجة ونعايم المِلَّة. ومنهم من كان مال الى قتله فأقاموا ببعض المياه خوف مُونات الطراد عند واحد مايق يقدر الموجة في ركوبها وهبوبها منجنون يرمي اليكم بتلك «المُنْسَـاوات» واقفاً على أول الصفّ حديثهُ بارد وآخذٌ من الفواكه المَلذاء تفريطها في الذي مَلأكَ اللهُ من خُرْجِه مَلْياً ملوكياً فأعجفه مَطيَّتك ورَسُّها لقد كلَّ مَتنُها أنتَ نصرانيٌ وقلبكَ مَارستانٌ وحريمك استمرارُ الصَّحو وَمَدايدُ لِخُوص العَسكر وَعمّا قليل يثوب السَّلجان الى القضاء اللَيَّان ذات ليلةٍ صَهَّانيَّةٍ ماتَت من دلج النجوم بالزهار ثم الَّيْل السبت على ليقةٍ مِسْكيَّةٍ لَسْ توذي بل تموت قبل يوم «يا ليتني شاخصٌ» وبعدَ نهارٍ «يا رَيتني أعصَل»
أَلستَ بنـاحِرهم وتلكَ أقـواسٌ بمعنى لستَ تجهلهُ فَفَـرّيتَ الْويات العهدِ مُلثاثاً ولو دُفعَ اليزيدُ اليهم ما قتلت أم الخَليفَةِ عبدها كما لو أنَّ أهل القرى آمنوا من وراء المال والحُجُرات تضرعنا وقلنا لولا يكلمنا كنا نتَّلج آثـار الـطريق تحتَ لكَيك المُوشَّق يُلاكِزُ أصدق اللَّقيا لعـوبُ بالأَسنَّة ألطافُ لخَانيق وتلاحينُ مِسكيةٍ هاذها الحمَت الحـربُ فلا تكونـنَّ جُلواً فَتُسـترِط بل كحايل ومُـزَمَّل قلانس مُفْعَثِلٌ قُفطانهُ بفطيم وَقصَّان وعليك قدرة حرث تزويجة قِنبيطيَّة وَلِمَ بالسؤال تنطق علينا وتري هاك العواج وهاكَ تغميص حتى ولو عاف العياهير مرميَّة من العشيَّة لحدِّ العجاريف كان طنفشاء الضرائر وباقي المصاير النحوية وغير نواحي مسك الهنداز الوثَّاجة تدقّ وتضربُ دبفةً بدرعها وتقول طاب الخبا في الأوطان وَيكَ أيش الجزاءُ يا عاموس! □

قصيدتان

سهيل نجم

(١) أغلى

■ بقليل من العاطفة
ستغدو النهايات
أرجوحة تقلع الماضي
وترميه أعلى.

بقليل من الضرورة
سيسقط الرهان عن جواد العربات
ويتدحرج التاج بين الحوافر
والفضلات.

مرتفعاً عن اغنيات المعادن
سار النبات وعلى ظهره
ترانيم طيور الحجر الماسي
تصدح أعلى فأعلى
حتى يسدل الوقتُ أمواجهُ
وتحتفل الاسرار.

وها أنا
أعلى من الوقت والمكان
أهتف باسم الجذْي الصاعد
وأشيد إيقاعي،
مشرئباً نحو الطلوع
منسكباً على الرياح □

(٢) دخان الممرات (مرثاة)

■ (عافنا) في زاوية الدخان
ظللنا هائمين من قطب الأرض
لقطب الأرض هائمين.
ليس في دواخلنا سوى دخان
وبقايا ذاكرة، عافنا الجواد
الجميل.

دلفنا لممر النعوت نرتق
وعورتها بأظلاف الكلام ثم بكينا
حين انغلق الممرُ. عافنا الجواد..
فامتزجنا بألغاز الحطام
انحدرنا الى نهر من يباب الفصول
نحبو على أضلاعنا
ونستحي أن يفككنا الفراغُ
فلا نمسك بشعرةٍ..
تفور الفحولة في أناملنا
ثم تغادرنا الى لزوجة الصدع.

من تعادل الجنح والهواء
شربنا الضباب. هذي مسافة
بينهم سننبتها، نرخي سدول نجم
ذاب من تأمل الدخان؛ ضع أوراقك
تحت الضوء، ستغدو مرتعاً للنمل،
غيمة الفولاذ التي عدونا بها

ما كان من صديقي
غير ان يخرج منها
غيمة حمراء
ويطير من بين يديّ هاتين،
(طار) الفتى الجميل،
صار دخاناً أحمر يتلوى
ويفْرد وقتاً لانسحاق الرصاص،
أما كان أحرى لو جمّعتهُ في قبوٍ
من الوضوح؟

يرجع الرجع لارتجاج الجُزيء بالجُزيء
فلنرح الذاكرة ولا نبكي..

عادةً
كلما يقترف الغموض إثماً أصرخ فيه
حتى إذا ظهر الصدى
وقالت الأتربةُ واجهْ حدود الدخان
كوّنت لي عدواً
واقترحت أن يقاتلني، إذ لا أراه،
بيديّ،
وإذ يكون دمي محتجباً
فلأني ضباب
تتبعتُ صديقي قطرة فقطرة
حتى ارتفعتْ
وتركت خلفي العويل.. □

رغبات تستدرج خيباتها

محمد النصار

■ الوليمةُ تنهار
[ولأنها] وعدتني
أنقذتُ دمعةً واقفةً تحت مطرقة المطر
وقلت هناك حماقة شديدة
وما يكفي
من الحطب الأعمى.

قبل أن أميّزَ بين ذّل الطيور
وما يثني الصياد
عن تفقّد ذكرياته
بعد عشرين عاماً
لا بدَّ ان يتبارى في ساحتي
حضورهُ
الذي يشبه طعنةً في ظهر البحر
وندمي الوثني.

قبور الماء

أديب كمال الدين



الوليمة تنهار
والرغبات تستدرجُ خيباتها
كأنَّ الاعمى والدوّامة
كلُ ما استطيع جنايته
في هذا المكان.

لا يمكن اتقاء السيف والسبب والمجهول مفسدةٌ للشيطان
فماذا يريد الوحشُ اذن
وقد أبحتُ حياتيَ كلهَّا
[لهذا الجمال المرّ]
ووعدت اللامكان
بحقائق تأتي ولا تأتي
وبجنونٍ تام.

ماذا يريد الوحش
وماذا تبغي مَنْ يتملّقُها
المتسولُ
والشيطانُ
والأميرُ
والزمّار
وتتحصّنُ أمام الشمس
بكل هذه الابهة المقصودة؟

والكلماتُ أفواهٌ معطّلة
كأنكُ الكتمانُ
وأنا أتقيكَ
وفي كلِّ الأحوال
انتَ سريعُ الفرح
ومن أجل طاووسٍ
يقيني من جنونكَ
ويخفيكَ عن اللصوص
صرتَ تبشّرُ الخيانةَ
بأسابيعَ قادمةٍ
لها شكلُ اعمى
يبحثُ عن حقيقتهِ
أو شكلُ وليمةٍ تنهار □

أعمارُنا بخيلةٌ
ولكننا ذرفناها
برقنا لا ينحني وكتومٌ
ومع ذلك نوهم. فضحناه
لأننا نوهم الشركَ والشكَ
ونكبر في الوحدة
وفي كلتا الحالتين
يعدنا الشوق بورود جارحة
وبتحصّناتٍ تعتبر الخسارةَ
سرَّ الوجود.

كأنّكَ جّراحٌ
والورقةُ جسدي

■ غابةُ مرآةٍ ومرايا: غابةُ آهاتْ
تتقاطعُ في موسيقى غامضةٍ،
تتسربلُ بالالوانِ الحمراء
أيقنتُ بأنَّ الماءِ له شيءُ من شكلي..
وبأني أتلاشى ذئباً قربَ زجاج الغابة
وبأني الليل ولا ليل سواي
ما يحدثُ؟..
الغابةُ تلعبُ، واللعبُ هنا فظٌّ كالسكّين وقاس
والاصبعُ ترفع شيئاً، والضحكاتُ تمزّقُ غيمَ الغرفة
الانثى ترفض، والأنثى قربَ الأنثى، لا شيء سوى الأنثى
أولمْ لي شيئاً يا زمن الأنثى
أوَ تعبتُ بالغابة قربي وأنا أتفصّدُ أزمنةً من رغبات ◁

أشعار من العراق

▹ لا تصرخْ، لا تطعنني، فأنا مرميٌ في ماضي الماضي
الغابةُ ترفضُ، تغضبُ، تخفي ضحكتها
الألوان تسيل : الأخضر في حضنِ الأحمرِ، والأزرقُ بلّورْ
والأصفرُ يشهرُ ألوانَ عذابي
كي اخرجَ مطعوناً مِن لا شيء الى اللاشيء
طفلاً في عاشرتي، وحشاً في العشرين، وكهفاً في السبعين
الغابةُ تنضو شيئاً، تتسربلُ بالفتنةِ، تنمو، تتمرآى
الغابةُ مرآة غامضةٌ تتكسرُ حيناً
تلتمُّ لغات عارمة بالدعوة للبحر
الأنثى تضحكُ قربَ البحرْ
تكشف شيئاً هذي الاصبع في نزقٍ
يبكي في احشائي شيخٌ مزّقهُ سيلُ الألوانِ الجارفْ،
رجلٌ على سدّ من لذات،
طفلٌ أتعبه العطشُ وأورقهُ أجنحةَ طيورْ
الغابةُ أنثى من نور
الغابةُ تلعبُ. انظرْ حدّقْ أنفقْ عمركَ..
لا شيء سوى التحديق الفاسقْ!
الغابةُ ملهاةٌ والشيخُ مضىٰ للقبرْ
الأنثى شبعتْ مِن لعبتِها..
لبستْ ثوباً أسودَ يسترُ عريَ الجسدِ البضْ
والطفلُ بكىٰ، منتصف الليل بكى
وأنا أحملُ تابوتَ الشيخِ بألوانِ الانثى ببكاءِ الطفلْ
أمضي لقبورِ الماءْ □

مدارات يومية

عادل العامل

١. موقف

■ حيثما كنتُ..
لا أدَّعي أنَّني..
واحدٌ
أو كثيرْ
فلْتكُن تحتي الشمسُ..
أو فوقي الطين..
ماذا سوى شهقةٍ..
أو أنينٍ أخيرْ
هكذا لا أنا مشجبٌ..
لقبَّعةٍ..
أو لمن باعني ودَّهُ..
ذات يوم..
حصيرْ! □

٢. استراحة

■ يستريح الصباحْ
منذ أن جئتِ..
في غرفتيْ
لا يروم الرَّوَاحْ
يدَّعي انهُ أنتِ..
هذا المنافقُ..
لمَّا رأى..
كيف أني تَفَتَّحْتُ..
من نظرةٍ..
والفؤاد استراحْ
فاطْلعي عنهُ..
للأرض..
أخشى علَى أهلها..
أنْ يظنوهْ..
راحْ! □

٣. وَحشة

■ أغْرَقَ الليلُ..
في نومه..
ونسى أن يفيقْ؟
أم هي الأرضُ..
كفَّتْ عن الدورانِ..
فلا شيء يحدثُ..
لا أحداً في الطريقْ؟!
أفْتَحُ القلبَ..
أبكي..
أناديكُم..
واحداً
واحداً..
واحداً
لا أرى غير أقدامكمْ..
فوقه..
والزَّمان السَّحيقْ! □

محمد الماغوط

الأرجوحة

الحلقة الثالثة

■ تأمل يده المتدلية في حجره بشعرها الأشقر الناعم وعروقها المنتهية في الأصابع انتهاء الأنهار في البحر، فاشمأز منها كالحشرة. ثم ما لبث ان هزء رأسه شفقة معللا. لقد كانت يده على كل حال. إنه يتفرد بها على كل حال. اذ ما من انسان في العالم له مثل هذه اليد بأصابعها وأظافرها وشعرها الأشقر الناعم. هذه اليد التي امتلأت بالمعول والقلم والنهود والدحل وتذاكر السينما وشعر الرفاق. إنها ذابلة كوردة في الصحراء، فارغة ومغلقة كفم بلا أسنان؛ وأقل حركة تسقطها على الأرض.

ترى هل يستطيع الكتابة بعد الآن؟ إنه يشك في ذلك، فملامح الاحتضار واضحة عليها، وسمات الجنون والعزلة تبرقعها من جميع الجوانب. ثم هذه القدم المفلطحة والتي كثيراء ما تشبهها «غيمة» بسفينة دمرتها العاصفة. إنها عالم قائم بذاته. تاريخ مفلطح، لا رواة له ولا مستمعين. سفينة من اللحم.. بل من الحقد والتراجع. بها صعد السلالم وهبط في الآبار. تسلق أشجار المشمش الخضراء. ركض على الأرصفة وبين الحافلات. ثلاثون عاما وسيور حذائه تقفز ذات اليمين وذات الشمال.. سياط بمستوى الأرض، تجلد الأيام المقبلة والأيام المدبرة، فوق وبر السجاد وحصى الاستعراضات المحصنة بالخيول. وها هي الآن وحيدة بائسة قراب حذائها أشبه بحشرة خارج صدفتها.

إنه مجزء مبعثر كزجاج نافذة قذفت بحجر، شامخ ومليء بالعهر والرضوخ، يموت عطشاء كي يكون امرأة.. امرأة في كوخ.. ذبابة في ميدان.. حذاء برتقالة.. طفلاء أعمى.. قرداء في غابة، وليس رجلا متسمراء بين أرض وسقف.

جميل ورائع بهذه البذلة المنتقاة والقمصان التي غسلت ونشرت مئات المرات امام أعين المارة، ولكنه بحاجة الى شيء اخر.. خارج الجلد.. شيء ضبابي مفعم بالثقل والرضوخ، لا يقفز ولا يهيم بل يلتصق ويتسمر من أجل الشكوى وهزء الرأس كالجواد.. وردة من الهستيريا، تخفخف بأوراقها وتصغي. مكنسة تلمم قشها كالذيل وتقعي قبالته تماماء امام الفم والحاجبين لتراقب الفهد المحطم وهو يزحف كدودة القز على ورق الصحف ودورات المياه في سبيل التخلص من المثالب والشعارات الطاعنة في السن.

ناكح ولد أو ناكح جدار، رئيس شركة او راعي غنم.. أي شيء يريد رفقته، يتشمم رائحته، ويقول له: كنت أحب وطني يا رجل. ليتهم يحققون معه الآن! في هذه اللحظة وهو يحوم كالعقاب فوق الآلام المتفجرة كسدادة الفلين. لتلك الآلام الكثير من الأشياء والقصص التي يود قولها.. أشياء لا تخطر ببال رجل شرقي. لأنها ليست في الذاكرة بل حولها.. تدور حولها منذ أجيال كلاب محنية الخواطر، عقبان ملتفة بأجنحتها، تعرف أن طرائدها في نقطة ما، وعليها ان تدور حولها وتدور حتى تنفجر الدائرة او تتشقق أو تزول.. من المدرسة الى القمة الى ساحة الرمي.. شيء لا يحتمل.. شيء في حجم وطنه وبؤسه وجنسيته يود الاعتراف به طرقاء وشهيقاء وخبطاء على الطاولات.. الآن الآن وفي هذه اللحظة والا انفجرت الدائرة وولت الطرائد.. الآن.. كأن هذه الأشياء التي سيتحدث بها عن وطنه وبؤسه وجنسيته قد ينساها فجأة كما ينسى حادث اصطدام في الشارع.

ولكنهم لم يأخذوه الى التحقيق ولا الى الحمام ولا الى الاعدام، ولم تهبط سلة من السقف ملأى بالأوراق والمهرجين. إنه ما زال وحيداء، مترامي الأطراف في هذه المملكة العجيبة، ولم يكن ليعكر عليه خلوته وأحلامه سوى الشرطي الذي يضع له صحون الطعام ويعود بعد قليل لأخذها ثم الحلاق الذي يحلق له ذقنه تحت رقابة شديدة.

كانت حلاقة الذقن في الصباح الباكر وبتلك الموسى الصدئة والماء المثلج عملية استشهاد حقيقية. ولذلك كانت أسنانه تصطك بين يدي الحلاق وهو يطبق فكيه فوق بعضهما كأسد تنزع لبدته امام عينيه دون ان تكون له القدرة حتى على الشعور بالتواضع والاشمئزاز. وكان الحلاق كريهاء جداء وذا نفس شبيه بنفس الضبع، وعينين مليئتين بالعروق الحمراء الملتهبة، لا يعتذر ولا يرف له جفن. حتى ولو قطع أنفاء وأزاله مع الشعر والصابون لاعتبر ذلك من صميم اختصاصه، ولذلك كانت الجراح تتلو الجراح في وجه الفهد وعنقه وتحت جلد الحنك المهدد. صراخ دقيقة يتم على بقايا الشعر والصابون. ولم يكن ليغسل وجهه أبداء، ولا يأكل ولا يتبرز ولا يتحرك. لقد قرر ان لا يقوم بأي مجهود يعيد الى ذاكرته تلك الحيوية التي يتمتع بها بضعة رجال صلفين يعدون على رؤوس الاصابع في العالم كله. الذاكرة الساطعة المستقلة.. بعيدة هي وفي المظروف الذي وضعوا فيه محتويات جيوبه.

وراح يضرب رأسه بالجدار. يتدحرج يميناء وشمالا غارساء أظافره الطويلة في لحمه، رافعا ساقه الحافية في الفضاء، مصغياء الى اظافره وهي تطوى وتتكسر على الاسمنت الأزرق العاري.

لقد انقلب فجأة الى فارس صغير من البلور، تحطم وتناثر في الزانزنة، ولم يبق منه الا السوط واللجام، وتلك الرغبة المحمومة في الركب، والقفز فوق العصيدة الجامدة وفضلات الموظفين المتدفقة في عروق الأرض.. عبر اسنان الموظف النخرة وأنين المرضى والمشوهين. أبداء ترقد اليمامة على غصنها دون طبول وحاشية، وجواربها تتأرجح على حافة المقعد، وافريقيا تثب كقطة من برتقال بين الأقفاص النهرية ◁

«الأرجوحة»، رواية كتبها محمد الماغوط قبل حوالي ٣٠ سنة، ولم تستكمل حتى الآن، وهي عبارة عن شبه سيرة ذاتية، تحمل رؤى واحتدام تلك الفترة الخلاقة من العمل الأدبي الخصب التي عرفتها الستينات.

«الناقد» تنشر هذه الرواية على حلقات خلال سنة من دون إضافة أو تعديل، على أن تصدر في كتاب مع مجموعة مؤلفات محمد الماغوط الشعرية والمسرحية الكاملة عن «رياض الريس للكتب والنشر»، لندن في مطلع العام المقبل.

والفؤوس المعبقة بلحم العمال والمهاجرين، و«غيمة» مستقلة بكامل عريها وهياجها على سريرها العتيق مع زميلاتها العوانس، مضفورة الشعر، حزينة، تضرب اللحاف بكفها الصغير ثم تنهض وشاماتها الكرزية بلون رابطة نهديها الصغيرين، وغضاريف أذنها تأخذ لون البنفسج من كثرة ما تلهث بالقلم المبلل في أثناء الدراسة. كانت ترقد في حجره وتقرأ. . تقرأ عن الفلسفة واللغات الحية. وكانت دراسته الوحيدة هي ان يحك لها أسفل قدميها حيث تثور وتقاوم وتنتفض كالابر وتضرب وجهه بود ثم ما تلبث ان تمسح مكان اللطمة بيدها وتقبلها. . ثم تقذف الكتاب، وتشد ثوبها حتى الكواحل، وتعض في الزوايا تقاوم خلف الطاولة وكتابها بيدها ثم تصفعه على خده وهي تزمجر، ولكن ما ان يقابلها بتلك العينين الوحيدتين المقهورتين حتى تمسح مكان اللطمة بيدها وتقبله بشفتيها، ويذهبان الى الفراش وهي مزمجرة وعاصية ثم لا تلبث ان تهدأ كعصفورة تحت عصفورها.

وطار صوابه عندما صرخ صوت ما واخترق أذنه كالسكين. . صوت وحيد وشجي يؤكد لسامعه بأن للصمت ضريبة باهظة يجب ان تدفع في كل لحظة دون موت أو مماطلة.

«ـ فهد التنبل».

«ـ حاضر».

«ـ هيا امامي. وحذار ان تلتفت يمينا او شمالا. لا تأخذ شيئا من أمتعتك. ستعود. واذا كنت في وضع لا يسمح لك بأن تدرك أنكقد عدت فعلا سنخبرك بذلك.

لا. . دع حذاءك أيضاء فما من فرس تنتظرك في الخارج. لا تتظاهر بالفزع والبله. هذا لا يمنعني من ضربك حتى تدخل الغرفة التي سأقودك اليها. نعم. انها رحلة ممتعة تحت المصابيح. . رجل أمام رجل. . ».

وادرك أنه في أعماق الليل. نبش من أعماق الليل بطريقة بربرية مبرراتها أكثر عنفاء من دقات قلبه. رجل يرتجف أمام رجل. شيء رائع. كأن تقول قرد يرقص أمام صاحبه. حرس متلفعون بمعاطفهم يذهبون ويجيئون، والدهاليز المظلمة تتصرف بمشاتها كما تتصرف المضائق بقواربها. الأبواب تفتح بهدوء كأن الملائكة تفتحها وتغلقها. وفي الداخل يتبدل كل شيء، وتنفض الأمور كالقنفذ في الداخل. شيء يجري في الدخل له شرعيته ومبرراته. هاهو الماء يبلغ أرنبة الأنف، الأقنية الغريشية جاهزة للابتلاع بالاقدام الحافية والقميص المهدى من الحبيبة. وفي الداخل سيطفو كل شيء فوق التموجات الزرقاء.

ثم «دفع من ظهره ليخترق فوهة ما بصعوبة بالغة تسلخت على أثرها خواصره وتمزقت ثيابه ليجد نفسه في طريق تحفه الزهور ونوافير الماء حيث جلس عدد من المدنيين باسترخاء كامل يدخنون ويلعبون الورق. ولم يعيروا انتباها لا له وللموظف المرافق له. كل ما يعرفه انه كان يتعثر ويرتطم وهو مسحوب من ياقته في الاتجاهات والممرات التي يجيدها المرافق ثم اختفت الزهور ونوافير المياه. فجأة أبنية متهدمة من اللبن وأكوام من الدواليب والأقذار والروائح الكريهة ونساء شمطاوات يغسلن ثيابهن في ضوء القمر والكلاب تنبح وتعوي في مراقدها بينما راح عدد من الصبية القذرين المنبوشي الشعر، يتأملونه وهم يمضغون عرائس الذرة.

وصرخ الموظف: «انها تنتظرنا هناك. . ».

«ـ ما هي؟».

«ـ السيارة».

ثم راحت السيارة تترنح وتتمايل بهما في طرقات وعرة مليئة بالأوحال والقطط الميتة، والسائق يغني، ويشعل لفائفه ويغني، الى أن توقف أمام بناء شامخ يحيط به الحرس المدججون بالسلاح. وترجل الفهد من السيارة يصحبه الموظف المرافق الى الداخل، وهو لا يفتأ ينبه عليه: حذار ان تلتفت يميناء أو شمالاء. انظر أمامك فقط. حركة واحدة وأفرغ هذا المسدس في رأسك. كان مستعداء. يسير مغلق العينين طالما أنه سيستجوب بعد قليل ويفرغ ما في أحشائه من أجوبة تكاد تنبثق من بلعومه، ولكنه لم يستطع. كان يرى من زوايا عينيه أشياء تقشعر لها الأبدان. . أغشية مخاطية حمراء وأعناق ملوية برؤوسها على الجدران، والسنة حمراء نائتة من بين الأسنان، وقد تفوق القدرة على النطق والحيوية التي يتمتع بها مثل هذه القطع من اللحم، وأشباح اخرى تئن فوق الأغطية وتحت الأغطية التي ازدحمت بها الممرات والزوايا ومواقف السيارات التي تثاءب سائقوها خلف مقاودهم، ولكنهم جاهزون في أي لحظة للانطلاق ذهابا وإيابا. كان مرحاء في المقاهي، وسعيدا في باحة المدرسة وخجولا في المبغى.

وكان الذباب يطن على شمع المحطات والأذرع الرفيعة المضمخة بالدم، وضوء القمر يشع ويتقلص عبر الكوى والطاقات الفارغة المظلمة التي يقابل بعضها بعضاء.

انها مقبرة كبيرة خاشعة لبرودة الشتاء، مجلدة ومهجورة تحت رحى الصلوات. العظام وحدها تتلألأ بما يسيل عليها أمام تلك الزمرة الثنائية من الاتهام والبراءة، من الخوف والظمة. جنون مطبق ان يقول شيئاء وان يتجاهل شيئاء، ولكن عزاءه الوحيد انه سيفرغ ما في احشائه من أجوبة ونعوت وذكريات.



ثم دفع الى غرفة طويلة. . طويلة جداء ولكأنها نهاية العالم. وأغلق المرافق بابها بهدوء وخرج بعد ان أدى تحية نظامية للرجل الجالس في نهاية العالم.

وكان الموظف الكبير شاباء وسيمًا أنيقاء لدرجة تجعل منه وسط هذا الخراب والفوضى شيئاء اسطورياء.

رفع رأسه عن أوراقه وسأله: «هل هناك تالول في احدى يديك؟».

«ـ نعم يا سيدي. . ها هي».

«ـ خذه ايها الحارس الى مكانه».

وعندما أراد ان يفتح فمه مرة اخرى كان الموظف يغلق الباب بيده ويسحبه من ياقته باليد الاخرى.

وأعاده الى زنزانته من الطريق نفسها التي أتى منها. الطريق المزهرة والمتربة والمليئة بالدواليب والاطفال والنساء.

ولم يبق أكثر من ثلاث ساعات في زنزانته حتى أعاده الى المحقق الجميل ذاته من الطريق المزهرة والمتربة نفسها والمليئة بالدواليب والأطفال والنساء ليسأله عما اذا الثالولة في يده اليمنى ام اليسرى. ثم أعاده الى زنزانته من ذات الطريق المزهرة المتربة والمليئة بالدواليب والاطفال والنساء. ولم يبق فيها سوى ساعتين حتى أعاده من ذات الطريق المتربة ليسأله الموظف الانيق عما اذا كان اسم أمه لطيفه ام لطفية حتى اختل توازنه وكاد يفقد عقله، واخذ يقضي ليله ونهاره وهو يحاول ان يتسلق الجدار كالعنكبوت، ويهوي على رأسه واضلاعه الى ان هدأ في احدى الليالي هدوء الموتى. اسمي بالتفصيل.. أليس كذلك؟ هي جريمة قتل ام قصة غرامية؟ كم ثالولة بيدي.. مائة مائتان.. مليون ثالولة.. ما علاقتكم انتم. وثم يضع خده على الارض ويبكي. انه مسؤول فقط عن القسم الخارجي من الانسان.

ومرت الساعة تلو الساعة، ولم يقرع زنزانته أحد. كان غيظه يستمر، وتجاهله يستمر، مما أسبغ عليه طابع الحيوان المفترس. سأعطيهم درساء في الرجولة أولئك المتسترين بالأقمشة. سأجعل كل محققي السجون يتركون أقلامهم أمامهم ويصغون اليّ بعيون مشدوهة. رجل مقابل رجل، ولن يدع أي فكرة في العالم تعتريه وتسيطر عليه. سيتصرف بهذا الجزء اليسير من حياته كما يحلو له. سيدفع الفدية، ولكن وهو ينتصب على مقربة من ضحيته.

وعند الساعة الرابعة صباحاء والهدوء يشمل كل الزنازين والغرف، سمع صرير المفتاح في باب زنزانته، فارتعش قليلا. وعندما انفتح الباب وانتصب بين درفتيه الطاعون مات من الارتعاش.

**

تقدم الفهد بشكل متعرج نحو المحقق وهو يعبث بأزراره وطرفي سترته كطفل في أقصى حالات الدلال. وكان المحقق متحجراء وراء طاولته، عليها جهاز هاتف ومصنفات وحاملة اقلام، وقد أدخل سبابته في حلقة صغيرة تنتهي بحمامة نحاسية منبسطة الجناحين، وقد علقت القضبان على جانبين بواسطة حمالة خاصة كما تعلق الشوك والملاعق في المطبخ. وكان المحقق ذا عينين عسليتين وشارب أسود كثيف بلون الفحم وكأنه قد قبض على طائر سنونو في فمه منذ الصبا ولم يطلقه للآن.

ثم ارتفع الحاجبان قليلا الى الأعلى، وانبعث من الوكر المختبيء بين جناحي السنونو صوت نسف كل الاوهام التي بناها الفهد عن قسوة الجلادين المعاصرين. صوت لا يصدر الا من تلك الأفواه التي اهترأت من ترديد الآيات البينات وتفسيرها للأطفال حول المدفأة: «فهد التنبل».

«نعم يا سيدي».

ـ هل أنت خائف؟».

ـ جداء يا سيدي».

ـ اذن يجب ان لا تخف بعد الآن. تفضل..».

وقدم له سيجارة وأشعلها له كضيف حقيقي. وعندما نفث كل منهما دخانه في وجه الآخر، عاد الصمت يخيم من جديد، الا أن المحقق فتح فمه وتكلم هامساء كأنه يحاول ان يتكلم دون ان يمس هذا الصمت المحبب في دوائر الأمن بأذى.

ـ الأوضاع الاقتصادية مضطربة».

ـ نعم مضطربة يا سيدي».

ـ انه الفزع».

ـ الفزع يا سيدي»

ـ يريد أن يسلبنا حريتنا واستقلالنا، ولكننا لن نسمح له بذلك».

ثم نظر الى الفهد بعينين شاكيتين كأنه يخفي الحرية والاستقلال في جيبه.

ـ نعم نحن لن نسمح له يا سيدي».

ـ ولكن كيف..».

ـ انني أحقق مع العشرات كل يوم. وكل واحد منهم يزيدني اقتناعاء بأنهم لو ولدوا خيولا أو دواجن لكان خير خدمة يقدمونها لبلادهم. لقد قال لي أحدهم وهو مزارع من الشمال إنه يبيع كل استقلالات الدنيا ببيضة مسلوقة. يا للعار!»

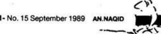
ـ يا للعار!».

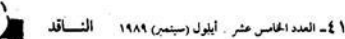
ثم أشار بسبابته الى مكان معين وكأن هناك مئات الاشخاص في تلك النقطة بالذات:

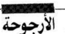
ـ كلهم أغبياء، ولا يستحقون إلا الحجز والتهام الفاصولياء حتى تورق في معدهم. عفوا اذا كنت أرفع صوتي. انني اعتذر. ولكن لا تتصور كم تهمني حرية بلدي واستقلالها. ولكني لا استطيع ان أضمنها اذا ما أغلقت مكتبي في الثانية بعد الظهر وهرعت لتناول الطعام ومضاجعة زوجتي. يجب ان يكون هناك من يسهر عندما ينام الآخرون والا انفجر كل شيء. وانني احاول قدر الامكان ان لا أضرب أحداء، فالضرب للحيوانات كما تعرف، ولكن بعضهم يضطرني الى ان اكله بأسنانه. احد المفكرين بعد ان تهيأت للتحقيق معه وكنت موشكا على اطلاق سراحه واذ به يقول: اننا نحن المحققين نقع دائما بأخطاء «ميتا.. ميتافيز..». اللعنة على هذا الاسم كيف يلفظ دفعة واحدة. لا أعرف».

ثم قلب بعض الأوراق في مصنف جانبي، ثم قرب احدى صفحاته الى وجهه قائلا: «ميتافيزيقي نعم ميتافيزيقي. وطبعاء لم أتحمل هذه الاهانة. وجلد كالكلب. ولا يزال رهن التحقيق للآن».

ـ انه يستحق يا سيدي لأنه من المستحيل ان تخطئوا في شيء».







الأرجوحة

◁ ونظر بحركة لاشعورية الى السياط المعلقة في حمالاتها:
«ـ ماذا كنت تعمل غير الصحافة؟».
«ـ في الشعر».
وقطب المحقق وجه باهتمام كأنه قال له انه يعمل في التشريح.
«ـ تكتب عن الجنس؟».
«ـ عن كل شيء يخطر في الذهن الانساني».
وقال له مشجعاً: «لا بأس. لا بأس ان يكتب الانسان قليلا من الشعر. لقد سمعت مرة شاعراء في احد الموالد. وكان معه زميل اخر يدق على العود واخر يرقص. وقد جمعوا كثيراء من المال، وانصرفوا حتى ان والدتي رحمها الله نصحتني يوما ان أكون شاعراء. وعلى كل حال انها الظروف. كل يتجه وجهة معينة في الحياة. أين الآلة؟».
«ـ نعم ؟!».
«ـ الآلة».
«أية الة يا سيدي؟».
وخبط المحقق بيديه على الطاولة حتى قفز كل ما عليها في الهواء: «الآلة.. الآلة التي كنت تستعملها في غرفتك».
«انني لا أعرف عما تتحدث يا سيدي. أنا اسمي فهد التنبل ولا تهمة علي. قد يكون هناك شخص اخر».
«ـ محتمل.. محتمل، ولكنك أمتأكد من أنك لا تعرف شيئاء عن الآلة؟».
«نعم يا سيدي».
«ـ وما هي اخر قصيدة كتبتها؟».
وابتسم الفهد بحياء كأنه بال على نفسه: «ريح المنفى».
«ـ وهل القلم الذي كتبت به تلك القصيدة موجود معك؟».
«ـ نعم يا سيدي. هذا هو».
وأخذ يشد القلم المستعصي في بطانته الممزقة بقوة وكأن قرادة التصقت بلحمه: «هذا هو يا سيدي».
وتناول المحقق القلم، ورفعه من طرفه في وجه الفهد قائلا بنعومة بالغة: «إنه قلم جميل. انه لك. أليس كذلك؟».
ثم قال صارخا كالرعد: «هل ترى هذا القلم؟ انك تراه طبعاء لأنك لست أعمى. بامكاني ان أضعه مع محبرته في مؤخرتك اذا لم تقل لي اين الآلة».
وصعق الفهد، وأدرك ان الموضوع أخطر مما يتصور، ثم ازدرد لعابه قائلا: ولكن هل من الممكن ان توضح لي ما هي تلك الآلة التي تريدها أن تكون في غرفتي».
«ـ لا تريد ان تعترف.. أليس كذلك؟».
«ـ معاذ الله يا سيدي، ولكن المهم.....».
«ـ المهم ان أرى هذا الفم بلا أسنان.. وهذه الاسنان بلا لسان»
وهوى على وجه الفهد بالمحبرة الزجاجية بينما تابع الفهد والدم يقطر من ذقنه: «ولكن أية الة يا سيدي؟ أريد لمحة عنها».
ومد المحقق يده كالسيف وهوى بها على فهد التنبل بشكل أفقي، فأصابته في عنقه، هوى على اثرها على ركبتيه وهو يعوي كالذئب، وتشبث بأسنانه بحد الطاولة الخشبي، بل غرسها غرساء في الخشب الصقيل.
ونهض على ركبتيه مرة اخرى. كانت النافذة محطمة الزجاج وراء المحقق. ومن خلالها تئن الاسلاك الشائكة ومخافر الحراسة. جبال نجوم قمر.. جبال وطنه، نجوم وطنه، قمر وطنه، كلها بعيدة ومراوغة بينها لاحت له شجرة جرداء تنحني وتنتصب مع الريح، تخبط أغصانها خبطا على التراب كأنها تبحث عن غرسة صغيرة فقدتها وهي نائمة.
«ـ أين الآلة؟».
«ـ لا أعلم».
«ـ أين الآلة؟».
«ـ لا أعلم».
«ـ أين الآلة؟».
«ـ.....».
وهوى على صدره، وذراعه اليمنى ممدودة كقائد يهيب بفلوله ان تتقدم بعد ان صرعه العدو.

**

زرر المحقق سترته، ووقف باحترام بالغ للشخص الذي دخل في تلك اللحظة. ويبدو أنه كان المسؤول المباشر عن القسم الداخلي للسجن. كان نحيلا جداء، ويده اليمنى مقوسة تشكل مع ابهامها وسبابتها الملتصقتين باستمرار ما يشبه الملقط. وكانت عروقها خضراء حية لا تترك مجالا للشك في أنها مروية بدم وحشي لا ينضب، وسأل وهو يسحب كرسيا ويجلس عليه: «ألم يتكلم بعد؟».
«ـ أبداء.. انه يتجاهلها تماماء».
«ـ منذ متى أغمي عليه؟».
«ـ منذ خمس دقائق تقريباء».

ـ من هشم حافة الطاولة بهذا الشكل؟ يجب ان تنتبه لمفروشات المكتب».
ـ غافلني وعضها بأسنانه».
ـ هم هم. انتبه إنه خطر».
ـ بل جبان».
ـ ولكن ألا ترى الى هذه الندوب البيضاء في رأسه؟ إن شعر الانسان كثيراً ما يخفي ماضيه».
ـ إنني أراها يا سيدي، ولكنها كلها من الخلف كما تلاحظ. وهذا يعني أنه جبان وهارب باستمرار».
ـ ولكنه لم يصرخ أبداً».
ـ وهذا ما يحيرني».
ـ بل انظر اليه كيف هو منتفخ. إنه مليء بالصراخ».
ـ هل السيدة موجودة؟».
ـ نعم انها تشرب الشاي في غرفة الحرس».
ـ سأصرخ لها بينما أغسل يدي من الدم».

وتثاءب الانسان البربري وهو يتأمل بقعة جامدة من النجيع تحت خد الفهد. ودخلت في هذه الاثناء امرأة شقراء ذات ثديين كبيرين جائعين، فوقف لها المشرف العام مرحباً وباسماً، وسألها وهو يقدم لها مقعده معتذراً عن صلابته التي لا تناسب هذه الطراوة الملتفة في هذه الملاءة: «هل هذا هو الرجل الذي كنت تراقبينه من نافذتك؟»

ـ نعم. انه هو بعينه».

ثم أدارت وجهاً عنيفاً، متصنعة الألم والشفقة لمنظر الدم المتجمد على فمه وذقنه، وقالت وهي ما زالت تلوي عنقها باشمئزاز: «نعم. إنه هو بشحمه ولحمه. وكنت أحار في أمره اذ لا يغادر غرفته مطلقاً. اقول عنها غرفة تجاوزاً، مع ان الحمير لا يمكن ان تمكث فيها يوماً واحداً دون ان تفقد وعيها. أربعة أشهر وهو يذهب ويجيء في تلك الغرفة. يجلس خلف الطاولة وكأنه لن ينهض حتى الشيخوخة. واذ به ينهض فجأة ليحدق من النافذة من وراء ستارة خضراء، فشككت بالأمر بعد ان اقتنعت انه ليس مريضاً، ولكن شكي لم يتحول الى يقين إلا عندما لاحظته مراراً، وتكراراً منهمكاً في تلك الآلة الصغيرة. يفكها ويركبها ويقذفها ثم يعود لالتقاطها مرة اخرى وهو يهز رأسه، ثم يحضر شخص ما ليأخذها ويمضي».

ـ هل هي كبيرة؟».
ـ لا بحجم عصارة الليمون. ربما كانت أكبر، ولكنني كنت أراها».

وهنا قال المحقق الأول: «يجب ان لا تنسى يا سيدي المسافة التي تفصل غرفة السيدة عن غرفته».
وسأل المشرف العام: «هل كان ينبعث منها صوت؟».
ـ لا أستطيع الجزم، فضجة الشارع لا توفر لي تقدير ذلك».
ـ هل أنت متزوجة؟».
ـ نعم.. ولكن زوجي يعمل سائقاً في احدى شركات البترول. وقلما يحضر الى المنزل. واذا حضر فليبدل ثيابه ويعود الى الصحراء. ولذلك تراني ضجرة باستمرار الا ان مراقبة هذا الشخص روحت عني كثيراً. أوه لقد تأخرت. هل يمكنني ان أذهب؟».
ـ سأوصلك بسيارتي».
ـ لا شكراً، ولكن اذا لم يكن هناك من مانع، أريد ان أتصل باحدى شركات التاكسي».
ـ بل سأوصلك حتى فراشك يا سيدتي. لقد قدمت لنا ولوطننا خدمة لا تنسى».

وراح يلهث وهو ينظر الى نهديها الابيضين الشهيين.
ودخل المحقق السمين وهو يتذمر: «اللعنة عليه! دمه لزج كالدبس. هل تعرفت عليه السيدة؟».
أجاب المحقق النحيل: «فوراً».
ـ هل تريد ان تستأنف التحقيق معه شخصياً؟».
ـ لا.. سأوصل السيدة الى منزلها. تولَّ الموضوع انت».
ـ الليلة؟».
ـ كما تريد».
ـ أظنني سأتابع التحقيق معه عند ما يصحو».

وانتصبت المرأة وهي تقول: «أتمنى ان أرى ولو مرة كيف تحققون مع المجرمين».
ـ في مناسبة اخرى انشاء الله. حذار يا سيدتي ان يتلوث حذاؤك بالدم».
ـ أوه.. شكراً.. كاد يتلوث».
ـ الى اللقاء».
ـ الى اللقاء».

ومضت السيدة يتبعها المحقق النحيف الذي أخذ يحل ربطة عنقه كأنه يريد ان يخلع ثيابه منذ الآن. ثم دخل احد الحراس وتعاون مع المحقق، فحملا الفهد من تحت ابطه وجراه خارج الغرفة بينما راح آخر يمسح بقع النجيع بممسحة مبللة بالماء، ثم أغلق النافذة، وأطفأ المصباح وهو يغني أغنية ريفية حزينة □

القصيدة المظلومة

محاولة للاقتراب من ملكوت الايقاع

محي الديـن اللاذقانـــي



■ لم تتعرض حركة أدبية في التاريخ للتشهير والتشنيع بالطريقة التي تعرضت لها قصيدة الشعر الحر، التي تعرف ظلماً في النقد الحديث باسم (قصيدة النثر).

أدونيس يتحمل تاريخياً مسؤولية هذه التسمية، فهو أول من أطلقها، ثم تابع التنظير لها[1] دون أن يخطر له بأن تلك التسمية قد أصابت هذا النوع من الشعر في المقتل في محيط عربي تبالغ ثقافته الموروثة في وضع الحدود بين النثر والشعر.

لقد كان من الممكن أن تختلف طبيعة المعركة كلها، لو لم يخطىء أدونيس، وتتعجل جماعة شعر في تبني اسم «قصيدة النثر»، فالاسم، وكما هو واضح منذ البداية، يحمل تناقضاً ظاهرياً يسهل تحويره؛ لحرف النقاش عن الأساسيات التي تكون الشعر. وقد حدث ذلك التحوير بالفعل، فانشغلت الساحة النقدية العربية بمناقشة مسألة فرعية هي «وزن أو لا وزن» بدلاً من أن تناقش القضية الأساسية «شعر أو لا شعر» وبذلك وضع الشعر الحر نفسه في زاوية الدفاع عن النفس منذ البداية وتمت معاملته كهجين، وتشجع خصومه على المطالبة بإبقائه في تخوم النثر، وحجبوا عنه شرعية الانتماء الى الشعر بالرغم من أن النقاد العرب القدامى قبلوا بوجود قصائد من ذلك النوع المتحرر منذ القرن الثالث، فقد حفظ ابن رشيق في العمدة قصيدة بلا وزن ولا قافية لأبي نواس[2]، ولم يكن ابن قتيبة يستهجن قصائد أبي العتاهية التي يخرج بها عن أعاريض الشعر وأوزان العرب،[3] وكان الشاعر رزين بن زندورد مولى طيفور الحميري خال المهدي يكثر من الخروج على الأوزان والقوافي حتى سمي برزين العروضي[4].

فتش عن الجذور

على ضوء هذه الكشافات نستطيع أن نرى ان شرعية القصيدة الحرة كانت موجودة في التراث الشعري العربي، لكن أحداً لم ينقب عنها، وجاء اختيار المصطلح بذلك الشكل الاعتباطي ليقطع الطريق عن أية محاولة جادة في إثبات شعرية وشرعية القصيدة الحرة من داخل الجذر الابداعي للعربية وآدبها.

من السهولة بمكان أن نكتشف ان سجع الكهان الذي حرمه الاسلام؛ حتى يقطع الطريق على المقارنات بينه وبين الأسلوب القرآني، يصلح كبداية طيبة لتتبع جذور القصيدة الحرة. وبما إننا نناقش قضية فنية لا علاقة لها بالشريعة، فإن بإمكاننا أن نلاحظ ان براعة التصوير القرآني، وتداخل إيقاعاته وخصوبتها وبساطة أسفار العهدين وطريقة القطع والمزج والانتقال الفجائي في أسلوبهما من الجذور التي لا يمكن أن ينكرها إلا من يريد ويصر على ألا يرى.

أمين الريحاني كان اكثر وعياً بهذه الفروق من جماعة «شعر» التي جاءت بعده بنصف قرن، لذا نراه يميز بين الخاطرة الأدبية الخالية من الإيقاع والتصوير وبين «الشعر المنثور» ويفتح مع جبران الباب على مصراعيه لإطلاق القصيدة من قيدها الديني الذي كان قد تحول بفعل الموقف السياسي والخداع التاريخي الى قيد فني، ولعلي لا أبالغ إذا قلت إن النهايات الدموية لمسيلمة وسجاح وكل من قلد الأسلوب القرآني كانت من الإقناع الى درجة كبيرة بدليل أنها قطعت الطريق على تجريب أي شكل من أشكال التعبير باستثناء الشعر العمودي والخطابة.

لقد أهملنا هذه المؤشرات الواضحة كلها، وقفزنا للبحث عن شرعية القصيدة الحرة في التراث الغربي وتحديداً الفرنسي[5] ثم جاء ذلك المصطلح المشبوه فاكتملت أخطاء عدم الثقة بالنفس بأخطاء الاستعجال، وإذا كان لا بد من تسيس الفن في مثل هذه المناسبات، فإني لا أستطيع ان أقبل فرضية حسن النية من «جماعة شعر» التي أرادت الهرب من التراث العربي باتجاه التراثين الغربي والمتوسطي لأسباب لا تحتاج إلى ذكاء كبير لاكتشافها..

لو كان هناك دقة في اختيار المصطلح منذ البداية لتم توفير مئات الأطنان من الورق المهدور عبثا في مناقشة قضية هامشية كان يمكن تجاهلها؛ لأن النقاد اتفقوا منذ أيام أرسطو على أن الوزن صفة للنظم وليس للشعر[6] الذي يمتاز بصوره، وإيقاعاته، ولغته الخاصة. وذلك كله متوفر في القصيدة المظلومة التي خسرت نصف أسلحة المعركة قبل أن تخوضها.

الوزن والايقاع

المحير في الموضوع أن المطلح كان جاهزاً، فنازك الملائكة لم تكن قد أطلقت تسمية الشعر الحر على شعر التفعيلة حين استخدمت جماعة شعر ذات الثقافة الفرنسية تسمية «قصيدة النثر» كمقابل للمصطلح الفرنسي «Virs

libre ». وأغلب الظن أن أدونيس والجماعة الذين أخذوا تنظيراتهم لذلك النوع من الشعر عن كتاب سوزان برنار (قصيدة النثر من بودلير الى أيامنا)[٧] لم ينتبهوا في غمرة الانشغال بالترجمة والتلخيص الى خطورة المصطلح الذي زرعوه في الساحة النقدية.

بما أن التراجع عن الخطأ فضيلة، وحرصاً على الأساسيات، وحتى لا نضيع المزيد من الوقت في مناقشة القضايا الهامشية؛ ندعو الآباء الشرعيين للحركة وغيرهم الى سحب مصطلح «قصيدة النثر» واستبداله بالشعر الحر، وهي تسمية، هذا النوع من الشعر أحق بها؛ لأنه متحرر من كل قيد، على العكس من شعر التفعيلة الذي يحافظ على أكثر من قيد من قيود الوزن والقافية.

الظلم الأخر الذي لحق بذلك النوع من الشعر جاء عن طريق الخلط النقدي بين الوزن والإيقاع، وبين الإيقاع النفسي والإيقاع المسموع، فالإيقاع بمفهومه الشمولي ليس سواكن ومتحركات معدودة يمكن حبسها في معادلات تميزها الأذن وحدها[٨]، لكنه كالحياة الواسعة بكل ما فيها من صخب، وزخم وحركة، وألوان، وأصوات.

الإيقاع ليس نسقاً في الزمان فقط، فهناك إيقاع للفنون المكانية كالرسم والعمارة[٩]. لكننا من كثرة ارتباط الإيقاع بالفنون الزمانية ـ اللغوية توقفنا عن ملاحظة تناسب الكتل والأوزان، وأصبحنا لا نتوقع الإيقاع إلا في النسق الزماني.

ومن هنا يبدأ الخلط بين الوزن والايقاع.

الوزن إطار خارجي من المتحركات والسواكن ذات النسق الرتيب. أما الايقاع فعلاقة بين الكلمات والحروف والمفردة وما يجاورها[١٠] وحالة نفسية تنشأ عن صوت وتوقع، وعن علاقة غامضة تثيرها جوّانية اللغة كما يثيرها النغم[١١] أما الوزن فليس أكثر من نمط رتيب لتكرار المتحركات والسواكن في نسق محدد الطول؛ لذا يقوم الايقاع على التناسب والتتابع وعنصر المفاجأة في النص الشعري، وكلها صفات متوفرة في الشعر الحر أكثر من توفرها في الشعر الموزون، والى حد ما شعر التفعيلة الذي يقوم على شكل من أشكال التنظيم الجاهز والتكرار.

الوزن ليس إلا إقليماً صغيراً من أقاليم مملكة الإيقاع الشاسعة، ولو شئنا الدقة أكثر، فلنا أن نقول إن الوزن ليس إلا مجرد هيكل، أما الايقاع فروح تسري في النص الشعري، تعتمد على النشاط النفسي للمبدع والمتلقي على السواء.

الايقاع مرتبط بالتجربة الشعورية بكل خصبها وغناها، أما الوزن الذي يفتخر به الاعداء التقليديون للشعر الحر، فليس إلا قالباً خارجياً نفرغ فيه المعاني المختلفة، ونستخدمه كما يستخدمه غيرنا بالنسب الهندسية نفسها التي يفترض بها أن تتسع لكل الانفعالات. وبما ان هذا الافتراض مستحيل[١٢]؛ فإن الوزن يتحول مع الزمن الى سد يحد من الاندفاع الحر، ويكبح تدفق المشاعر التي تضيق بالوزن؛ فتتجه إلى عالم الايقاع الرحب الذي يفتح نوافذ الأفق على مداها، لاستيعاب حركة التدفق الحر والاندفاع العارم للمشاعر والانفعالات.

مصطلح المناغمة

كل هذه الأسلحة التي هي عناصر قوة للشعر الحر لم يتم استخدامها؛ لأن طبيعة المعركة التي بدأت بخطأ من الوزن المدمر فرضت على أنصار ذلك الشعر ان يركزوا في دفاعهم على التفريق بين شعرهم وبين النثر الفني، ومع أنهم يشيرون أحياناً الى ما يسمونه الايقاع الداخلي، إلا ان أحداً منهم لم يقدم حتى الآن تعريفاً محدداً لهذا المصطلح الذي يلفه الغموض، ونظراً لأن الشاعر الحر يمارس الى جانب الايقاع الغني والصور الفريدة نوعاً من المهارات الشبيهة بأعمال المونتاج في الفن السينمائي؛ فإني سأقترح استبدال مصطلح «الايقاع الداخلي» المرتبط بالشعور بمصطلح المناغمة « Rhythmization » المرتبط بالفعل وبالمهارات التركيبية.

إن هذا الاقتراح له ما يبرره، فالذين يكتبون الشعر الحر هم أول تيار في الشعر العربي يدخل العقل بوضوح في التشكيل الشعري، وهذه ميزة، وليست نقيصة، لأن الابداع مرتبط بالعقل وليس بالجنون كما يزعم بعض الشعراء العرب الذين بالغوا في استخدام مظلة الالهام.

انما الاختيار بالنيات

الشعر الحر، المظلوم من أنصاره قبل أعدائه، لم يجد من يقف معه وقفة إنصاف، ففي المعسكر المعادي يختار النقاد أسوأ نماذجه للاستشهاد بها، لذا يندر ان تجد من يستشهد بالماغوط في حين ان بعض قصائد انسي الحاج المفككة والمضطربة تكثر في مجال الانتقاص من قيمة هذا الشعر، بمعرفة أعداء الشعر الحر بأن هذا الشاعر هو كعب أخيل المكشوف في تلك الحركة.

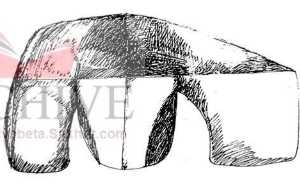
ويكشف هذا الانحياز في الاختيار، بالاضافة الى سوء النوايا، رغبة مبطنة لترسيخ صورة باهتة للتيار بأكمله من خلال التركيز على شعر السفوح وحجب شعر القمم حتى تتم مقارنة رديء الشعر الحر بأفضل إبداعات القصيدة العمودية، وشعر التفعيلة المتفرع منها.

إن رفع الظلم عن القصيدة الحرة يحتاج الى ما هو أكثر من تبديل المصطلح، ومن حسن الحظ فإن الذائقة العربية قد تطورت بشكل ملحوظ، وصارت مستعدة للدفاع عن الشعر الحقيقي الذي تصفق له الأفئدة قبل الأكف، وتستجيب له النفوس أكثر من استجابتها لذلك الكلام المنظوم الذي نجح طويلا في تحريك الأحذية والأيدي في المدرجات، لكنه فشل بامتياز في تحريك الرؤوس والقلوب لعجزه المزمن عن ملامسة المسائل الجوهرية في الفن والحياة □

١. مجلة شعر صيف ١٩٥٩ وكذلك زمن الشعر ص ١٦
٢. ابن رشيق، العمدة جـ١ ص ٢١٢
٣. ابن قتيبه، الشعر والشعراء ص ٧٦٥ ويذكر ابو الفرج في الأغاني ان ابن أبي العتاهية محمداً سأله هل تعرف العروض فقال ابو العتاهية انا اكبر من العروض جـ٤ ص ١٣
٤. كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي جـ٢ ص ١١
٥. لمعرفة اثر البحر السكندري Alexandrian الفرنسي على القصيدة العربية الجديدة من حيث تناسب المقاطع انظر Stewart. t. y.Poetry in France and England P.11
٦. ارسطو، فن الشعر ص ٦ ترجمة عبد الرحمن بدوي
٧. لخص ادونيس الكتاب قبل انسي الحاج في العدد ١٤ من مجلة شعر سنة ١٩٦٠ ثم استخدمه انسي لتنظيراته في مقدمة مجموعته «لن».
٨. للتفريق بين الموسيقا كسلم نغمي من الأصوات والموسيقا كقيمة معنوية نستخلصها من اللغة انظر: Lehmann. A. G. The symbolist Aesthetic in France P.P 149-151
وكذلك... Eliot. T.S. on poetry and poetes P.P 29-31-32
٩. Richards. I.A. princples of literary criticism. P. 138
١٠. Warren. A. and wellek. R. Theory of literature p. 160
١١. يذهب ييتس الى القول بان الصوت واللون يثيران انفعالاً واحداً حين يتحدان في الجملة الموسيقية للمزيد من التفاصيل انظر Tindal. W.Y. Forces in modern British literature P.267
١٢. يعتقد هيغل أن النظم لا يقف عقبة أمام التدفق الحر للمشاعر وقد وجد حتى أنصار الوزن صعوبة كبيرة في قبول هذا الافتراض، انظر. فن الشعر لهيغل جـ١ ص ١٧٨

فهم النص:

الأهداف والأهداف المعادة



حاتم الصكر

■ تتحدث احدى الحكايات الشعبية عن ساحر صغير يتحدى كبير سحرة المدينة، فيلتقيان في الموعد المحدد ليتبادلا كؤوس السم. يبدأ الساحر الصغير أولا، فيعرض ما أعدّ من سم، يتناوله كبير السحرة فيشربه بهدوء، ثم يقدم لمتحديه كأساً، ما إن يشربها حتى يسقط ميتاً.

حين يسأل المشاهدون كبير السحرة عن وصفة سمّه القاتل، يجيبهم انه لم يسق متحديه إلاّ ماءً: ماء شرب صافيا، لا يقتل. لكن متحديه كان ميتاً منذ ان أمسك الكأس. لقد قتله خوفه. وتوقعه مفعول السم في ما يشرب.

● الكأس والنص

تكمن في نواة هذه الحكاية ومركزها، عبرة بالغة الخطورة. إنها شيء أبعد من استحكام الجبن في النفس، وانهزام المخذول قبل انتهاء النزال، بل قبل الشروع به.

هذا الشيء الكامن، سننقله من حقل الحكاية، الى النص المتجه صوب متلقيه، مستهدفاً الوقع والتأثير.

سوف نستبدل باليد الممتدة الى كأس كبير السحرة؛ يد القارىء المنتظر في الطرف الآخر من جهة القول، ونستبدل بالشفة المتذوقة عيناً تنقل ما تقرأ الى مراكز الادراك لتميّزها، وتستدل على صفتها بما يظهر منها وما يخفى.

ولكي نستمر في مطابقة المثل، سوف نجعل النص المتناول، نظير الكأس كلاهما له أثر. متجه الى هدف محدد بقصد التأثير.

إن الحواس في المثلين (الكأس والنص) تقوم بالتمييز، فتهيء مراكز الحس والادراك لاستلام (شيء) ذي ميزات متواطأ عليها بالمعرفة المسبقة.

وما يحصل من إيهام او مطابقة او إنخذال، ما هو إلا حاصل المخادعة أو المماثلة أو المخالفة، بين الشيء الموصوف، المحدد الابعاد، ويتلقاه الحس على هيأته وشكله وأثره.

بهذا التراتب يحصل انفعال القاريء وتتحدد استجابته (فالواقعة) الأدبية المرسلة في سياق مخصوص (قصيدة مثلا)، تندمج في سياق (التوقع) لما سيقال أو يصل. اما الذي سوف يتحصل من دخول الواقعة في سياق التوقع، فهو الاثر أو (الوقع).

لكنّ تدرجَ الواقعة وتحولها الى توقع ثم وقع، ليس تداعيا لغوياً فحسب [واقعة - توقع - وقع] بل هي كالواقعة السّمية في إناء كبير السحرة: ينصب فيها ماء معد ليتوجه الى متلق على الطرف الآخر. وسياق آخر من (التوقع) يمتد من المتجه اليه (الساحر الصغير). يتحول فيه الماء سما مميتاً. ثم تلقّي النتيجة، وهي الموت بالماء الموهوم سما. أو الذي صار له وقع السّم.

إن لحظة تحول الماء سما هي لحظة (شعرية) الحكاية. وهي نفسها لحظة شعرية الواقعة خارج أدبية الحكاية. أي انها لحظة انتصار الساحر الكبير بتحويل الماء سماً (بالأثر). وهي لحظة تلقي الماء سماً في الحكاية التي تبني متنها. فيموت المتحدي لأنه لم يتحرر من سطوة كبير السحرة تحرراً ذاتياً، يتخطى الوهم الى اليقين والاعتقاد الجازم.

يتجه القاريء الى النص لتلقيه في لحظة كالتي تمتد فيها يد الساحر الصغير الى كأس كبير السحرة ذي الأبعاد الثلاثة: الظاهر والعميق والممتد الى الخارج، فيحدث ان يتراءى له من الكلمات معنى ما، ليس هو المقصود بالضرورة أو المشتمل عليه داخل النص. فالقراءة بما أنها فعل ذاتي فسوف تنتجها ظروف محددة بتكوين القاري، ومعرفته. وهي - أي قراءة القاريء - تقع في مرتبة ما من النص المتحقق. وتظل المسافة بين المُنتَجين (بالقراءة والكتابة) كالمسافة بين ماء الكأس والسم المتجرع (في الحكاية).

وإذ نعود الى موجهات النص سنجد أننا حصرناها بالمطابقة والايهام والانخذال. وكل منها ينتج مستوى محددا من الاستجابة.

فالمطابقة بين البث والتلقي او التوجيه والاستقبال تجعل الماء ماءً (بالعودة الى الحكاية). والايهام يحول ماء الحكاية سما مميتاً. له مذاق السم وهمياً، ووقعه.

أما الانخذال فهو المرتبة الوسطى التي يكتفي فيها الباث بصدم توقع مستقبله دون إيهامه. في هذا المستوى الأخير يتلقى المتذوق طعماً آخر غير طعم الماء. فيكون وقع ذلك انخذالاً معبّراً عنه بالاشمئزاز والنفور دون الدخول في أفق الباث (أو الخاذل).

وهي حال تشبه إقبال الانسان وهو في أشد حلات العطش على شراب حارق (كالخل مثلا) في ظن أنه ماء. فهو سيصدم لاحساسه بالفرق بين ما توقع وما حصل له.

نلاحظ هنا، ان كلا المادتين لها خصائصها. فالماء المتوقع لم يقص الذاكرة لحظة الشرب. كما أن الخل المشروب سهواً قد فعل ما أوقع الخذلان في نفس الشارب لأنه تبين طبيعته وحدد صفته.

إن كلا المادتين (الماء والخل) تحافظ على خصائصها فيحصل الخذلان.

اي أن افق كل منهما محدد وواضح، لا يمحو أحدهما الآخر.

في افق المطابقة يكون الأمر سهلا. لأن لكل شيء حدود ثابتة مسماة.

فالاتجاه الى الماء يحقق تناولا يسيراً يرضي انتظار المتناول ويلبي له ما

ينتظر من الماء صفة واثرا.

وهذه الاستجابة تريح المتلقي. إنها لا تخلخل أفق شعوره، كما انها لا تصدم توقعه. فالماء له حضور في الأفعال الثلاثة: الواقعة - التوقع - الوقع. انه يوحي بشكله وصفته وأثره، ويطابق توقعه، ويحدث وقعه المنتظر.

* * *

تبقى لدينا أشد حالات التوقع حرجاً وهي مؤجلة لحساسية سياقها. فاذا كانت المطابقة والانخذال تحافظان على طرفين واضحين في التلقي، فان الايهام يفترض المنافرة والتضاد، ويستلزم شيئين لهما حضور متناقض. أي ان غياب احدهما لازم لحضور الثاني.

فالماء المتناول الذي ينتظره الشارب ليس إلا وهماً. انه ليس ماء، بل هو شيء آخر أعطي وهم الماء أو ان الماء نفسه أعطي اسم السم، ليفعل فعله ويترك وقعه.

من هذا الايهام تنخلق لحظة الوهم التي ينشأ في خصائصها الشعر، ومضة تستدعي رؤيتها وجود حواس بكر، لا تتمثل لما زودت به من علم سابق. فالماء في الكأس هو السم بالنسبة للساحر الصغير، لحظة تلقيه له في إطار المنازلة. وهو إذ يهم بتجرعه إنما يهيء نفسه للخروج من أفق متلاشي (أفق الماء) والدخول في أفق موهوم (أفق السم). ولا تشذ آليات فهم النص وتحليل موحياته (لا معانيه) عما تابعناه من رحلة الماء في كأس الساحر الكبير وصيرورته سماً وهو يلامس أفق انتظار متلقيه.

إن النص المتحصن بمعانيه يفقد صفاته بما تبثه القراءة فيه من معان أوجدها القاريء بالفعل. وهي ليست مسماة أو محددة.

وبعودة أخيرة الى منازلة الحكاية سنجد صفة الماء واسم السم، خير مثال على التوقع والوقع، بعيدا عما حملته الواقعة من سياق.

زرقاء اليمامة: الشجر ماشيا

في حكاية أخرى يقدم التراث درسا مجازياً حول أفق الانتظار، وهو درس يدعم تقسيمنا الثلاثي للاستجابة (مطابقة - انخذال - ايهام).

تخبر زرقاء اليمامة (المرأة ذات البصر الحديد) قومها بأن ثمة شجراً يمشي باتجاههم، لكنهم يسخرون منها، فقد رسخ عندهم انها امرأة لا يمكن ان تتنبأ بما يحدث لهم أو توجههم الى ما سيحدث. وهذا أول اصطدام محتوم ضمن سياق الواقعة اجتماعياً بين الارسال والتلقي.

أما تحليل الواقعة طبيعياً (نسبة الى العلم بالطبيعة كما هو متحصل في حينه) فإنه يقودنا الى اصطدام أشد، ينبني من محدودية البصر البشري أولا واستحالة مشي الشجر ثانياً.

إن قوم زرقاء اليمامة يفحصون نبوءتها بالمتحصل (والمتكون) من علومهم.

أي أنهم يحللون كلامها باعتبار معانيه الأوّل لا الثواني (بعبارة عبد القاهر الجرجاني)، فيفهمون من مشي الشجر إليهم، قيام الشجر بفعل المشي حقيقة لا مجازاً، ولا يستطيعون ملاحقة فضاء المجاز الذي تشيّده عبارتها المعقدة المنتقلة من مشي الشجر (بالمعنى الأول المتبادر الى الذهن) الى اختفاء جند العدو خلف شجر مقطوع يحركونه رويداً للتمويه. (وهو المعنى الثاني العميق المقصود بعبارتها).

فالمسافة بين شجر الطبيعة الراسخ ذي الجذور، وشجر النبوءة الذي شيدت فضاءه زرقاء اليمامة: الشجر الماشي أو السائر بأرجل، هي المسافة بين سياق الواقعة وآلية الوقع. الأمر الذي سيخلق وقعاً ملتبساً تفقد فيه رسالة زرقاء اليمامة هدفها.

- فالواقعة (سير الشجر).

- والتوقع (ثبات الشجر في الأرض واستحالة سيره أو رؤيته على بعد، بعيني امرأة)

- يرشحان لحدوث الوقع المنتظر: تسفيه رأي زرقاء اليمامة، والسخرية منها. أما من جهة الباث، فإن الواقعة (سير الأعداء المتخفين خلف الشجر، وليس سير الشجر نفسه).

- والتوقع (عدم ادراك قوم زرقاء اليمامة لنبوءتها)

- سيخلقان الوقع المطلوب: وهو التفكير في المعنى الأبعد للاخبار عن سير الشجر. وهو ما لم يحصل إلّا بدخول الأعداء.

إن أفق الإيهام لم يلمس، فظل من دون أثر بينما تحققت شعرية الحكاية ومتنها المحكي أدبياً بانكشاف الايهام الذي يدركه الاخرون.

* * *

يمكننا الآن ان نرمز الحكاية باحثين عن مفرداتها المنهجية بعد أن ننقلها الى حقلنا. فالنص الذي تبثه زرقاء اليمامة، لا يلامس أفق انتظار قومها. ذلك أنهم يحتكمون الى ثوابت معرفية رسخت وقرّت في نفوسهم:

- فالمرأة لا تتنبأ.

- والشجر لا يمشي.

- والبصر لا يدرك بالرؤية الا ما هو محدود.

هذه العناصر تشكل أفق انتظار الآخرين، فكان الوقع محدداً بهذا السياق. أما الواقعة فانها تسير في سياق آخر.

- الشجر يمشي لأن الأعداء يحملونه للاختفاء خلفه والتمويه به.

- والمرأة ترسل تحذيرها بمفارقة العلاقة المجازية.

- والبصر مقرون هنا بالبصيرة.

إن الايهام مخلوق في هذه الواقعة بالخلل أو (الفجوة) بين القاعدة والخرق الاستثنائي. (رسوخ الشجر ومشيه)؛ بين افق التوقع وسياق الواقعة كما أراد لها الباث: لا ما يتراءى للمستقبل منها ظاهريا أو في المقام الأول.

يمكننا الآن ان نقابل عناصر حكايتنا التراثية بالحكاية الشعبية السابقة، فعلاقة الماء والسم كعلاقة الشجر والاعداء. الماء في الكأس سم، والاعداء في المدى شجر، وتوقع السم كتوقع الشجر الراسخ. أما وقع السم الموهوم فهو ذاته: وقع الشجر المتباعد عن النظر كتباعده عن المشي.

أما شعرية الحكايتين فتكمن في إيهام الماء سماً والشجر أعداء.

واذا كان الأول قد تم الافصاح عنه امتثالا لسياق الايجاز والمباشرة، فان مصداقية سير الشجر لا يفصح عنها إلا بعد انتهاء الحكاية ووصول الاعداء.

الموت، إذن في الحكايتين هو الذي يهز أفق انتظار المخاطب، يصدمه ويحوله بالغياب ويمحوه كلياً.

الأهداف المتوقعة

سوف ندع ماء كبير السحرة المسموم وشجر زرقاء اليمامة السائر بأرجل، ونصل إلى مثال عصري، مسرحه العين المبصرة هذه المرة.

كثيرا ما تنقل إلينا نشرات الأخبار المصورة أنباء عن منازلات رياضية (في الكرة غالباً)، ويصاحب بثّ الخبر الرياضي المصور تعليق يوجز نتيجة النزال ويسميها بعد أن يصف الفريقين ويثبت علاماتهما في ذهن المشاهد.

وسأفترض الآن مشاهداً ذا خبرة ومعرفة بقوانين النزال الكروي، وسأرى ما يحدثه الخبر من وقع عليه.

فهو يسمع من المذيع ان الفريقين تعادلا بثلاثة أهداف لكل منهما، ◁

شعر يلخص هدفه بتلبية انتظار القارىء لن يستطيع إنجاز دوره الطبيعي

لم تعد ثمة حاجة إلى مثال بعد أن غدت كل النصوص أمثلة نفسها بل غدت كل قراءة لأي منها مثالا

ويتهيأ متوقعاً ستة أهداف مرئية يلخصها له سياق الواقعة المصورة الذي يتطلب الايجاز وعرض الاهداف فقط.

إن هذا المشاهد سيتابع الصورة، متوقعاً انتهاء الهجمة بهدف. وليس عليه الا انتظار كيفية تسجيل الهدف.

ثم انتظار الهدف التالي الذي لا شك في حصوله. إنما المنتظر الوحيد هو كيفية احرازه.

سنفترض الآن ان خللاً ما، يحصل في جهاز اعادة الاهداف، فسوف يبث الجهاز وقائع لا تناسب توقعات المشاهد، ولا تُحدث بعد ذلك الوقع المطلوب.

إن أفق انتظاره سيخيب لأنه لم يستلم ما يتطابق مع ما تهيأ (أو هيأ نفسه) له. سنفترض في هذه المرحلة من مقالتنا مشاهدا آخر يحضر المباراة ساعة إقامتها. فهو خالي الذهن من النتيجة، غير مزود بوقائع، وليست له أية توقعات محددة، فهو عرضة للايهام، قد يقترب لاعب الكرة أقرب مسافة من شباك خصمه من دون ان يحرز إصابة، وقد يخسر ضربة محققة الحيازة، وقد يسجل هدفاً من مسافة بعيدة. إن افق الانتظار مشرع لما لا نهاية له من الوقائع والتوقعات والوقع. وذلك ما يمنح المشاهدة الحية متعة إضافية، فالمباراة تغدو حزمة وقائع غير مدركة التفاصيل. وهذا يؤدي الى توقعات كثيرة متناقضة أحياناً، ويغدو تحقق أي منها ذا وقع مختلف آني، ومجهول الصفة حتى ساعة حصوله.

سنعود الى مشاهد نشرة الأنباء المصورة، فنراه محدد الأفق. انه مزود بالنتيجة، ينتظر حصول ما سمع من المذيع، وكل ما يراه من وقائع لا يؤدي الا الى التوقع الذي كوَّنه سماع الخبر والعلم بالنتيجة.

أما الوقع فهو مختزل بسبب هذا العلم وذلك السماع الى أدنى درجات الدهشة.

فالمشاهد ينتظر ما يؤمن للخبر مصداقية الحدوث الفعلي وتدافع القرائن بيسر لتطابق ما يرى مع ما سمع.

إن موجهات الحدث ترشّح أفقاً واحدا هو المطابقة. أما الانخذال فلا يحدث إلا في افتراض عطل ما في آلة العرض. مما يوجب وضع الخبر في سياق وقائعي آخر، يعلم المشاهد انه طارىء وخارجي.

ويبقى الايهام أبعد الأنواع الثلاثة من أفق المشاهد، ذلك أنه لا مجال للمخادعة وخرق المهادنة المعلنة بإجمال النتيجة وتسمية الوقت ومنفذي الأهداف. ولقد صنعت الأذن أفقاً محددا للعين بعلمها المسبق.

* * *

قشرة النص.. ولبه

تؤدي بعض النصوص وظيفة الهدف المعاد في النشرة المصورة، فهي ترهن شعريتها بقشرة خفيفة يزيلها القارىء من دون عناء ليصل الى لب مغر ينتظره ويمنحه فرحا سرياً لأنه اكتشفه وصولا الى متعة الكشف التالي. وهذا النوع من النصوص لا يحاور قارئه أو يستفز توقعاته ليقترح وقعاً مغايراً.

من هنا بدأت الحداثة بناءها الجديد في استحداث سياق شعري للواقعة وفتح أفق التوقع وتعدد أنواع الوقع تبعا لذلك.

وهذا يفسّر رفض الحداثة للأنماط والنماذج النهائية. فاليوم لم تعد ثمة حاجة الى مثال بعد ان غدت كل النصوص أمثلة نفسها بل غدت كل قراءة لأي منها، مثالا.

إن عرض الهدف المعاد يختصر عناء المشاهدة. كما ان الافصاح عن هدف النص يلغي عناء القراءة. ولكن الشعر يظل في اصطدام حاد مع آفاق التوقع التي يكونها قارىء ما قبل النص. فالنص يأتي بقارئه معه. يقوده الى متاهته من دون ان يزوده بعلم سابق كي يبصر الهدف في سياقه: واقعة مجسدة لا صورة للحظة وقوعها.

وهذا هو معنى إشراك القارىء في إنتاج النص. في الأدب كما في الفن. وليست هذه دعوة لما يعرف بالقراءة الاعتباطية، وانما تلك التي تمتلك سننا وأعرافاً وتقاليد تتوالد بتناسل النصوص ذاتها (وتناسخها ايضا).

إن شعراً يلخص هدفه بتلبية انتظار القارىء لن يستطيع انجاز دوره الطليعي وخلق الحساسية المطلوبة للارتقاء الى مستوى إدراكه وتمثله، وسيظل الشعر هو الخاسر الأول في حال تطمين اشتراطات القارىء المتكون قبل النص. ففي ذهن هذا القارىء صفات جنس أدبي او نوع شعري ما. وهي معلومات زودتها اياه القراءة التراكمية لمنجزات النصوص الأخرى. وكل ما يريد هذا القارىء من النص، هو حصول المطابقة مع ما في ذاكرته لينضاف اليها ما يعززها.

وفي تدرج الواقعة النصية من خذل القارىء الى ايهامه، نكون قد ابتعدنا عن المطابقة التي لا تنتج في مستوى القراءة الا نماذج تتماثل مع بعضها وتزيد الرصيد الأفقي للنصوص من دون نمو عمودي لما تبنيه أو تؤسسه.

إنها سوف تكرس القيم الجمالية والفنية، ولا تبتدع قيمها الجديدة. بذلك قد يربح القارىء إلا أن النص والقراءة سيخسران كثيراً. لعلها خسارة افدح من حياة الساحر الصغير الميت بفارق التوقع والوقع، أي بسم الماء وهزيمة قوم زرقاء اليمامة بفارق المجاز غير المدرك بين الشجر الماشي والأعداء المتخفين وراءه.. أي بالمعنى الثاني.

وهي خسارة المتعة المفقودة في رؤية الأهداف المعادة بعد لحظة وقوعها، وليست الأهداف لحظة إحرازها. في سوح النصوص لن نبحث عن صفة الشيء احتكاماً الى اسمه، فالطبقات التي تختفي تحتها النصوص تسمح بما لن ينتهي من الحفريات تجوس متعرفة مكتشفة... وصولا الى حيث يختفي اللب المعنوي، خلف أغلفة الإيحاء والمجاز وخداع الأشكال.

استدراكات لا هوامش

- إن فهم النص لا يعني الارتهان بمعانيه المباشرة (الأوَل)، بل يشير الى الامتثال لما يوحي من المعاني التالية. بهذا يكف النص عن تأدية معانٍ قاموسية، ضاغطة بقوة مرجعها على القراءة. ولا يصبح النص هنا مجموع مفردات. بل جَمْع عناصر تشكل علاقات.. او تتشكل بها.
- لنجاة الساحر الصغير، كان يكفي دمج أفق تلقيه؛ بأفق الواقعة. أي معاينة الماء نصياً كواقعة لها توقعها الخاص الذي يدفع إليه سياقها. ولها من ثم، وقع مختلف. إذاً لكان الماء في كأس كبير السحرة ماءً.
- الإيهام، والتطابق، والانخذال: تسميات مقربة؛ واقتراحات عمل إجرائية؛ معدّلة عن مصطلحات نظرية الوقع، ومقولات: تطمين أفق انتظار القارىء، أو صدمه، أو تحويله.
- صلة التوقع (أي انتظار المعنى) بالوقع (أي الأثر المتحصل) تشبه صلة المقدمة بالنتيجة من حيث تراتبها المنطقي. وكثيراً ما يعاين الكتّاب النتيجة ولا يذهبون الى المقدمات.
- بهذا يندرج النص ضمن الرسائل العادية الموصّلة دون غرض.
- يلحّ عليّ إغراء التمثيل، فقول الشاعر لممدوحه:

كأنك شمس والملوك كواكب
إذا ظهرت لم يبد منهن كوكب

يلامس أفق تجسّد القانون الطبيعي تماماً، فهنا: أفول وظهور حتميان. وشطر البيت الثاني ليس الا حشواً. انه شرح (يضاعف) المعنى ويقويه، لكنه لا يثير في القارىء إيهاماً أو انخذالاً.

أما في شمس المتنبي الكافورية: شمس منيرة سوداء، فقد انخلق وصف الممدوح من تضاد النور والسواد. حال شعري يستوقف ويولّد، ولا يكتفي بالمضاعفة والتكرار □



الحداثة الشعرية المرتدة

مصطفى سليمان

ناقد وشاعر من جزيرة أرواد. سورية.

■ يقول الناقد الكبير د. إحسان عباس: «لو أن واحداً من شعراء الحداثة الكبار كتب قصيدة واحدة على العمود لاحتذى حذوه عدد كبير من شعراء الحداثة الآخرين».

ويعلق الشاعر محمد عمران على هذا الحكم قائلاً: «إذن، العودة إلى العمود ممكنة إذا اختارها الرواد! وكأنما الحداثة زي يتغير إذا شاء له مصممو أزياء الشعر أن يتغير. نحن لا ننكر تأثير بعض الرواد في بعض الأجيال اللاحقة، لكنه تأثير في الحداثة لا في الارتداد. بقيت وحدها نازك الملائكة حين ارتدت. أما الحداثة فقطعت أشواطاً أخرى، ذلك أنها حركة، لا زي، ولأنها حركة فهي ترفض الذين يقفون، تتجاوزهم ثم لا تلتفت إلى وراء... وإحسان عباس صديق قديم لإيقاع التفعيلة، وصديق أقدم لإيقاع جاهلية الشعر». (انظر: مجلة المعرفة، دمشق، آب، ١٩٨٥).

لماذا يطرح إحسان عباس فكرة الارتداد عن الحداثة الشعرية لو ارتدّ شاعر واحد من الرواد الى العمودية الشعرية ؟

نحن نعرف إحسان عباس ناقداً مدققاً في أحكامه الاستقرائية. وحتما هو يرى حركة ارتداد إيقاعية من التجريب وقصيدة النثر الى شعر التفعيلة، أي إلى بداية الخمسينات.

يقول الشاعر محمد عمران: إن الحداثة لا تلتفت إلى وراء.

وقد قرأنا له قصائده النثرية، مجرباً شكل «النثيرة» تمرداً على العمود الخليلي والتفعيلة. ثم فجأة نراه يهجر «النثيرة = قصيدة النثر» إلى قصيدة التفعيلة المتنوعة الإيقاع، وفق حركة الشعر العربي الحديث كما بدأت في الخمسينات عند السياب ونازك الملائكة وصلاح عبد الصبور الخ...

كذلك يفعل فايز خضور، وحتى أدونيس: المنظّر النقدي الأكبر لعداوة العمود الخليلي وقصيدة التفعيلة (وهو في الواقع المتناقض الأكبر).

نقرأ في قصيدة (حديث الفاشية) لمحمد عمران:

« بيدين عاريتين إلا من دمي
أجتثّ نسلَ المقبرةْ
أبني الفضاء على فمي
بقصيدتين وقبّرات أنشرُ
الموتى على جسدي،
أعيد إلى التراب بكارة الدمِ
والدموعْ.
بيدين من عطش وجوعْ
أصل الفصول، ألفّ دورتها
على نبضي،
وأبتكر الحجرْ/ لغةً
وأستثني لها شفة المطرْ»

وهكذا جاءت القصيدة كلها: تفعيلات متعددة، وقواف متنوعة. في تسع صفحات (انظر مجلة المعرفة، العدد ٢٦٨، ١٩٨٤).

فبماذا نفسر هذا الارتداد الإيقاعي التفعيلي الحداثوي؟ ولماذا يهاجم شعر التفعيلة إذن، ويقول عن إحسان عباس المدافع عن شعر التفعيلة: إنه صديق قديم لإيقاع التفعيلة؟ وكيف نفهم قوله: الحداثة حركة لا تلتفت الى وراء؟

وفي قصيدته «نشيد إلى سيدة الدفء العالي» (في اثنتي عشرة صفحة، مجلة المعرفة، حزيران، ١٩٨٥) نقرأ مقاطع عمودية، لا تفعيلية:

«هطلت في أصابعي
وردة الضوء والهواءْ
غسلت لي مدامعي
ومشت تغسل السماءْ
مطر في أضالعي
أم جناحان من بكاءْ؟
تابعي ريحُ، تابعي
طار بي طائر المساءْ»

وواضح أنه من مجزوء الخفيف.

أما ممدوح عدوان فقد ارتد ارتداداً «خطيراً» في قصيدته «زائر الليل» (انظر مجلة الوحدة، تموز، ١٩٨٥). إنها ذات إيقاع عمودي جهير بقافية «رتيبة» موحدة برويّ الراء، مع احتيال طباعي في توزيع التفعيلات للإيحاء بحداثة الشكل الفني.

وكذلك فعل فايز خضور في قصيدة «التكوين الجديد» (المعرفة، تموز، ١٩٨٤).

ومن المصادفات الجميلة ان الشاعر شوقي بغدادي كتب في العدد نفسه الذي يهاجم فيه محمد عمران إحسان عباس وشعر التفعيلة وجاهلية إيقاع الشعر، بحثاً عن التجربة الشعرية لجيل الستينات في سورية. جاء فيه حكم صائب رائع حين قال، بعد ان عدّد مجموعة من الشعراء بينهم عمران وعدوان وخضور، : «إن التطور الآن يأخذ مجراه الطبيعي لدى هؤلاء أكثر من أيام الستينات، مع الاعتراف بأن هذا التطور ما يزال يتعرض بين الحين والآخر إلى هزات من التسارع الخطر، أو التردد، أو التراجع. وميدان الشعر العربي عامة ما يزال يبدو كمختبر للتجارب».

أكثر من أربعين سنة ولا يزال شعرنا العربي الحديث مختبر تجارب!

يقول أدونيس: «لن تسكن القصيدة الجديدة في أي شكل، وهي جاهدة أبداً في الهرب من كل أنواع الانحباس في أوزان، أو إيقاعات محدودة» (مقدمة للشعر العربي، ص ١١١).

وهو قول مردود بآرائه النقدية المتناقضة (انظر ص ١١٠ من الكتاب نفسه)، وبإبداعاته الشعرية المتأخرة، كقصائده عن حصار بيروت. وليس عيباً أن يناقض أدونيس نفسه نقدياً، وشعرياً، وهو القائل:

«سأناقض نفسي
سأضيف إلى معجمي:
لغتي لست منها. فمي
لم يكن مرة فمي.
آه يا ياسمين الخراب،
ويا وردة الدم»

(انظر الكفاح العربي ١٨ ـ ٦ ـ ١٩٨٤)

إذن: هناك تناقض قصدي، فعلاً فمه لم يكن مرة فمه!

ولا داعي للإشارة إلى ما في المقطع السابق من ارتداد تفعيلي واضح، بعد كل المرافعات والاتهام المتناقض والتخبط في الدفاع عن قصيدة النثر، ضد عمود الشعر، وقصيدة التفعيلة.

ثم ألا تذكرون قصيدته الخليلية العمودية (؟!) في الثورة الاسلامية الايرانية؟ نعم. «نظم» قصيدة عمودية خليلية بوزن واحد، وقافية واحدة. لكنه ـ على ما يبدو ـ كان في غيبوبة عمودية، وانجذاب خليلي حين «نظمها». وعندما عاد إليه وعيه الحداثوي أنكرها، وطلقها على عمد ثلاثاً. وقال: «أحياناً أجيز لنفسي أن أقوم بأعمال ليست بمستوى حرفتي» (انظر مجلة الحرية ٢٨ ـ ٤ ـ ١٩٨٥).

فهل الحداثة عبث؟ هل هل حركة تناقض قصدي للمختبر الإيقاعي العربي؟ إن كثيراً من شعراء الحداثة الذين فتنوا بقصيدة النثر «النثيرة» يخونونها الآن، ويكتبون قصيدة التفعيلة، وأحياناً القصيدة العمودية. لعلها «الحداثة الثانية» التي بشر بها أدونيس نفسه!

كيف بعد هذا الارتداد والخيانة الإيقاعية نطمئن إلى قول محمد عمران: إن الحداثة حركة لا تلتفت الى وراء؟

نعم. نحن نريد للحداثة أن تكون قدماً، ودائماً إلى الأمام، والارتقاء الى الأعلى. الالتفات الى وراء ارتداد وجمود وموت.

ألم يلتفت أورفيوس المغني الأسطوري الإغريقي إلى وراء حيث كانت تتبعه حبيبته يوريديسي، معارضاً شرط الآلهة، مهددين بإعادتها إلى عالم هاديس ـ عالم الموتى ـ؟

التفت أورفيوس الى وراء، ليطمئن الى أن حبيبته تتبعه إلى عالم الأحياء. فماتت. وحزن أورفيوس، وغنى أحزانه... ومات.

عمران يرى أن الالتفات الى وراء موت. فلماذا يلتفت شعراء الحداثة إلى ورائهم بعد



أن توهموا أنهم خرجوا من عالم الموتى: عالم إيقاع التفعيلة، وجاهلية الشعر. كما يقول محمد عمران؟

فليتهم لا يلتفتون حتى يعرف عشاق الشعر من الشباب الجدد، الذين سيحلون محل «الرواد» أي زي يرتدون. وعلى أي وتر يعزفون.

قد نحتاج الى أربعين سنة أخرى حتى يخرج شعراؤنا من مختبر الإيقاع الشعري، ويستقر شعراء الحداثة الكبار على شكل إيقاعي متطور دائماً، وحديث دائماً، لا يلتفت الى وراء مثل أورفيوس. ولا يعرف التناقض، والارتداد، والخيانة الفنية.

شعراء الحداثة عندنا يهاجمون الخليل، والعروض العربي، وشعر التفعيلة في تنظيراتهم النقدية، لرفع راية الحداثة والثورية والتجديد والابتكار، وهم في إبداعاتهم الشعرية تفعيليون، بل أحياناً خليليون، يخجلون من إيقاع الشعر العربي خوفاً من الاتهام بالسلفية والتزمت والرجعية.

فلا تخجلوا أيها الشعراء من إيقاع جاهلية الشعر، وتفعيلاته الأصيلة بل اخجلوا من عبثكم بحركة الحداثة، وتنظيراتكم، وإبداعاتكم الشعرية المتناقضة. لا ترجموا التفعيلة جهراً وأنتم تنظمون بها سراً، وتسيرون قدماً... الى الوراء! □

يا له من سؤال؟!

محمد السنوسي الغزالي
صحفي وكاتب من ليبيا.

■ «هل يمكن لدولة أن تمنع كاتباً أو شاعراً أو قاصاً من الكتابه والنشر؟ وتطالبه بواسطة مدير الرقابة أن يفسر للدولة رموز شعره أو شخصيات قصصه[1]؟».

نعم يمكن.. ويمكن جداً.. وليس هناك أسوأ من سؤال يطرحه أناس يعرفون جيداً ماهية الأنظمة العربية؟ هذا يعني أن هناك من المثقفين العرب من لا يزال يعتقد بأن طرح هذا السؤال أمر طبيعي. كيف يكون هذا في وطن تذبح فيه الكلمة كل لحظة.. وكيف يطرح في زمن أصبح فيه القلم أشد فتكاً وضراوة ووباء من مسدس (نابليون!!)؟

نعم يا سادة.. يمكن... وكيف يسمح في وطن السلاطين والملوك مدى الحياة ان تكون سعاد الصباح أو غيرها قادرة على التعبير دون حواجز.. الى أين أنتم ذاهبون؟ وتعالوا هنا نقول لكم الحقيقة.. إذا كان الضباب قد أخفى عنكم واقع أمةٍ تذبح فيها الورود كل صباح؟ أليس من المضحك أن يطرح سؤال مثل هذا في واحة الظلم والجبروت والقمع؟.. ولماذا تكتب سعاد الصباح في هذا الوطن؟ وماذا كتبت بالضبط؟.. ألا تعلم أن الأمراء ظل الله على الأرض، وأن تعاليم الكهنوت البوليسي تقول صراحةً أن شتم الحاكم مثل شتم الله (والعياذ بالله)؟. ألا تعلم السيدة الرقيقة أن قانون السلاطين [لا يعاقب على قطف الورود واغتصاب الأطفال، والزنا مع (المبادىء!!)، ومصافحة الأعداء، وحرق الكتب، وتمزيق الصحف، وسرقة البسمات، والتجسس على المحبين العشاق الأبرياء، ومتابعة أخبار الغلمان، وشراء الجواري، واستيراد قبعات اليانكي، والإغتراب عن لغة القرآن، ووخز الخوازيق!!] لكن هذا القانون يعاقب على التطاول على سدة السلطة؟ فماذا تريد سعاد الصباح حرية أكثر من هذه الحرية؟ وعم تبحث بالضبط بأناملها الرقيقة (في محاجر الثعابين ودياجير الظلام).. لماذا تتحسس وتستحق كل عقاب؟.. ماذا تريد الشاعرة أفضل من هذه الحرية؟ ولماذا لا تبوح بأسرارها للسلطة؟

أنا.. وبصفتي (مباحث قدير) فإني أعلن أن سعاد الصباح تستحق العقاب.. فلماذا أخفت عن مدير الرقابة أسرارها.. ولماذا تخفي الأسرار في واحةٍ عارية.... يتسكع أبناؤها (ملطاً) من دون ورقة التوت!!

أيها السادة.. سؤال غريب تطرحونه في «الناقد»، في وطن ممنوع أن تسأل فيه السادة.. ومسموح فيه أن يبوح العبيد بأسرارهم البريئة الطيبة.

أيها السادة.. كأنكم لا تعيشون في هذا الوطن، فيا له من سؤال مضحك؟!

واللعنة كل اللعنة على أسئلةٍ تطرح في وطن تُغطى فيه عين الشمس بالغربال! □

(١) مجلة «الناقد» العدد الثالث عشر ص ١٥، مقال بعنوان «الكويت تمنع سعاد الصباح من الكتابة والنشر»

الحوار الاسلامي المسيحي وحرية التعبير

رؤوف سعد أبو جابر
كاتب من فلسطين

(قل كيف شئت وتكلم بما أحببت بالجميل من الكلام والحسن من القول فنحن راضون بما حكم به العقل)

■ الكلمات الرائعة التي وردت في صدر هذا المقال هي عنوان لما يجب أن تكون عليه حرية التعبير في الوطن العربي في هذا الوقت الذي نحن فيه أحوج ما نكون الى حرية الفكر الشاملة والديموقراطية الحقة التي توفر لنا الانفتاح على جميع التجارب الانسانية والاستفادة من انجازاتها كي نتمكن من اجتياز المحنة المؤقتة التي أصبحنا نحن العرب أسرى لها في هذا الزمن الرديء.

مبادىء الحرية العقلانية هذه مأخوذة من أفكار سجلها في مطلع القرن التاسع للميلاد سيد عربي من بني هاشم كان معروفا بالنسك والورع والتمسك بدين الاسلام والقيام بفرائضه وسننه هو عبد الله بن اسماعيل الهاشمي ابن عم الخليفة المأمون، وكان قد ضمنها رسالة وجهها الى صديق له من الفضلاء ذو أدب وعلم، كندي الأصل، اشتهر بالتمسك بدين النصرانية، هو عبد المسيح ابن الحاق الكندي، ومع أن الهدف الأساسي الذي توخاه الهاشمي كان دعوة صديقه النصراني الى اعتناق الاسلام فقد دعا فيها ايضاً بكل قوة ووضوح الى حرية الفكر وحرية التعبير والى استعمال العقل في تقرير الأمور عندما سجل على نفسه في رسالته الى صديقه قائلا «فأحتج عافاك الله بما شئت وقل كيف شئت وتكلم بما أحببت وانبسط في كل ما تظن انه يؤديك الى وثيق حجتك فأنك في أوسع الأمان ولنا عليك أصلحك الله ان تجعل بيننا وبينك حكما عادلا لا يجور ولا يحيف في حكمه وقضائه ولا يميل الى غير الحق وهو العقل الذي يأخذ به الله عزّ وجل ويعطي، ونحن راضون بما حكم العقل لنا وعلينا، اذ كان لا اكراه في الدين».

كذلك أكّد الهاشمي للكندي في رسالته أن الحوار يجب أن يقوم على أسس من الصراحة وحسن النية والمحبة والاحترام المتبادل ومراعاة شعور الآخرين

الحوار الواعي كهذا الذي ذكرنا آنفا هو أفضل سبيل للتفاهم والتعايش بين أبناء

الأمة الواحدة وبين شعوب الأرض قاطبة على حدّ سواء اذ أنـه يعـطي الأطـراف المشاركـة فيه امكانية التعبير عن أفكارهم ومعتقداتهم بحرية ويتيح لكل فريق فرصة متكـافئة لمعرفـة الفريق الآخر أو الفرقاء الآخرين معرفة حقة دون مصانعة أو محاباة ناهيك عن انه بالنسبة للعرب يشكل طريقا مأمونا لتوطيد العلاقات القائمة منذ فجر الاسلام بين أبناء الشعب الواحد الذين يلتقون معاً في الايمان بالله الواحد القادر على كل شيء. وقد جرت في السنين الأخيرة حوارات ولقـاءات كثيرة كانت جميعها ولله الحمد تؤكد على أهمية هذه الحريات في الأفكـار والمعتقـدات وتضيف الى تراثنا الفكري والثقافي بعداً جديداً واغناء بالغ الأهمية.

لا يسمح المجال في مقالة قصيرة كهذه ذكر الحوارات العديدة التي انعقدت بعد الحرب العالمية الثانية وما تمّ فيها من مشاركة عقـلانية أصيلة. إلاّ أن ظروف المعـانـاة القاسية التي يعيشها أهلنا في الضفة الغربية وقـطاع غزة والجـولان تحت الاحتـلال الاسرائيلي العنصري البغيض تجعلنا نشعر بالأهمية الكـبرى لحوارات قيمـة جرت في معهد الدراسات اللاهوتية في الطنطور قرب القـدس تحت شعـار «مؤتمر التراث العربي المسيحي الاسلامي» وشارك فيها العديد من قادة الشعب العربي ومفكريه في الأراضي المحتلة.

ابتداء من أول اجتماع انعقد بين ٩ ـ ١١ ايلول ١٩٨٣ ورابـع اجتماع انعقـد بين ٢٨ ـ ٣٠ آب ١٩٨٦ في الزمن الذي كانت فيه حياة أهلنـا المـرابطين تتجه نحو تبلور الثورة ضد الاحتلال الغاشم وكل ما يعنيه ويتبعه من كبت للحريات وارهاب للفكر.

ان الممارسات القمعية والمخالفات الرهيبة التي اوقعتها وما زالت توقعها بأهلنا، جماعة عنصرية متعصبـة ومنغلقة على نفسها رغم جميع القيم الاخـلاقية والأعراف والقوانين الدولية، برهنت على أن حرية التعبير أثناء الـلقـاءات الاسـلامية المسيحية ضرورة قومية، إذ أنها تؤكـد تماسك الأمة واتحادها وان ذلـك الـذي يجمـع بين أتباع الدينين الموحدين من أبناء الشعب العربي أكبر بكثير من أن تؤثـر فيه هذه العقبات التي وضعها الاحـتـلال الاسرائيلي على طريق مسـيرة الشعب الفلسطيني نحو التحرر والتقدم من خلال ثورته التي باركت أهدافها النبيلة جميع شعوب العالم □

بين بن كربال وديكارت

رياض عـواد
صحفي من سورية،

■ ان الـوجود بالوجوب هو الذي دفع ديكارت الى أن يقول: «أنا لا أنشد العلم إلا لمعرفة نفسي وللالمام بسير الكون الأعظم».

وهـنا يضـع نفسـه أمـام مسـألة عقلية معقدة، ولكن صيحته هذه لم تلق صدى لها بين فلاسفـة عصره، لأن الميتـافيزيك، أو علم اللاهوت، كان يعم الدراسات ويشغل العقـول. وهـذا ما جعـل ديكارت يجوب الأقطار باحثاً عن مبتغاه فزار سويسرا وجاب المانيا وقصد بلجيكا والقلق لا يزال يلاحقه إذ لم تتمكن العاطفة من اقناعه حتى عثر في هولـنـدا على شيخ يهودي يقـال له /دروكلوكليس بن كربـال/ فكـان لقاؤهما بمثابـة نقـطة انـطلاق لفلسفـة ديكـارت وعبقريته. ولنسمع ديكارت نفسه يتحدث عن هذا اللقـاء فيقول: «كان لهذا الشيخ تأثير غريب في نفسي، لا أدري أكان مصدره ذكـاؤه وفـطنتـه أم غرابـة شكله واختلاف أطـواره العجيبـة ولا أعرف اني رأيت عالماً يحيط به هذا الـرجـل مما كتب الأولـون والآخرون، كان يهودي الجنس والمولد ولكنه لم يكن يهودي الدين، واحسب أنه قد ورث شيئاً من آبائه الذين خالطوا المسلمين مخالطة شديدة في اسبانيا، تحدثت اليه في الفلسفة وفي اللاهوت فسمع مني وتحدث اليَّ وما هي إلا ان فتـنـت به وشـغـفـت وأصبحت لا أستطيع عن لقائه صبراً، وقد كان في حديثه إليَّ ماهـراً لبقـاً يلقي أغـرب الآراء وكـأنه يحدثني عن الجـو والمطر حتى إذا آنس مني اطمئناناً وثقة بكل ما يقول، كشف لي عن دخيلة نفسه، فإذا هو لا يؤمن بالمسيحية ولا اليهـودية، ولا يحب الملحـدين، وانما اتخذ لنفسـه ديناً كنت اسمع به ولا أعرف عن حقيقته شيئاً، فلما رغبت اليه ان يطلعني على دقائق هذا الدين، أطال الصمت ثم قال في هدوء: لا أحب ان أظهـر لك هذا الدين وانـما أحب أن يظهـر لك الـدين نفسـه فاتبعني، ثم مضى بي الى مكتبه واستخرج سفراً ضخماً ودفعه إلي وقال: اقرأ هذا وإذا فرغت منـه فلنتحدث، ثم تركني ومضى،

ونـظرت في الكتاب فإذا هو باللاتينية وهو ترجمة كتبه أحد المسلمين في القرن العاشر يقـال له ـ الـطواسين ـ ويقـال لصاحبـه ـ الحـلاج ـ ولم أكـد أمضي في قراءة هذا الكتـاب حتى أحسست كون بيني وبـين الحقائق ستراً ضعيفاً وكأن هذا الستر أخذ يرتفـع شيئاً فشيئاً ويظهر لي من ورائه عالم بديع خلاب أخذت نفسي تمتلىء شوقاً الى هذا العالم وهياماً به. أنفقت في قراءة هذا الكتاب أياماً ثلاثة فلما فرغت منها أنكرت نفسي وأنكـرت ما حولي من الأشياء ومن حولي من النـاس ولقبني /دروكلوكليس/ فلم يظهر عجباً ولا إنكاراً وإذا كنت ما أزال حياً الى الآن وإذا كنت قد استـطعت أن أنشر في الناس كتباً أعجبتهم وأكتب لنفسي كتباً وراءها وإذا كان صوتي وصل الى أقصى أطـراف الأرض وتنـافس الملوك في عشرتي ولاستـشـاراتي فإنني مدين بهذا كله الى /دروكـلوكـلبس بن كرابـال/ ذلـك أني خرجت من قراءة ذلك الكتاب مفتوناً أريد ان أعلن للنـاس ايماني بهذا الدين الجديد وأناضل عنه ما املك من قوة ولكنه حال بيني وبين ذلك وكان يقول لي في هدوء وحذر: احـذر أن يصيبـك ما أصـاب الحلاج فلا تنتفع في حياتك ولا تنفع بها الناس والحياة أغلى وأنفس من أن تبذل في غير نفع فاكتم ما انـت فيه وانـفـق حياتـك في التسبيح والتقـديس وانفـع الناس ما استطعت الى نفعهم سبيلاً. من ذلك الوقت آثرت العزلة وعـشـت هذه المعيشـة التي كان النـاس يعجبون من أمرها».

وهكذا نرى ان الفلسفة الحديثة أخذت بعض جذورهـا من عنـاصر الـفلسفـة الاسـلامية وخـاصـة الـنظريات العقلية والتجريبية التي اعتنقها ديكارت وجون لوك وكانت وغيرهم من الفلاسفة الغربيين، مع العلم ان كتـاب (الـطواسـين) يدرس في أعظم جامعات العالم، وتشهد له الفلاسفة بالأسبقية كما شهـدت من قبـل لابن سينا والفـارابي، والكـرمـاني بصحـة نظرياتهم العقلية وتدارست أقوالهم وآراءهم □

الرجال الرماديون

ياسين رفاعية

■ أنفاسي تضيق شيئاً فشيئاً، اختنق، يدان شرستان تضغطان على عنقي، فأقاوم، غير ان اليدين تواصلان ضغطهما على عنقي، وتنهار مقاومتي فأستسلم. انه يريد قتلي، ها أنا أموت، غير انني أرى جيداً الرجل الذي يقتلني بوجهه الرمادي، وعلى بعد خطوة او خطوتين ثمة ثلاثة رجال آخرين لهم نفس الوجه الرمادي، كأن أربعتهم توائم، بل يرتدون نفس البذلات وربطات العنق الحمراء. وجوه قاسية الملامح.

قال أحدهم للذي يضغط على عنقي: هل مات؟

أجاب ساخراً: سيموت من غير شك.

قال له: ولكن مهلا.. يجب ان نعذبه أكثر.

تساءلت: «ما الذي قادني الى هذا المصير؟ بل ماذا فعلت؟ ومن هم هؤلاء الرجال. لا بد انني أحلم.. لا بد انني أحلم».

بالتأكيد انني أحلم.

وأحاول ان اتذكر: بل حقا انني احلم، فمنذ قليل كنت اشاهد فيلما على التلفزيون، فيلما ناعما وجميلا... منذ قليل.. لا شك انك جننت، قل منذ سنوات، هل انا هنا منذ سنوات؟

حاولت ان اخلص نفسي من بين يدي الرجل، فضحك:

ـ انه يريد الافلات.. تصوروا، انه يريد الافلات.

فتقدم آخر، وأحنى ساقه كاملة فوق صدري حتى احسست كأن أضلاعي تتكسر. قال هذا ساخراً: كيف تريد الافلات؟ انظر حولك، انك في قبر ونحن الملائكة التي تعذبك.

فخرج صوتي قويا: لكنني لم افعل شيئاً.

فقال احد الواقفين بعيداً: منذ متى تكرر هذه العبارة ايها الوغد؟

ـ لا اعرف.. لا أعرف.

ـ بل تعرف.. انك تكررها منذ عشر سنوات، ألا تكف عن ازعاجنا وتقول الحقيقة؟!

عشر سنوات. انا في هذا القبر منذ عشر سنوات.

استغربت ذلك، فالفيلم الذي شاهدته على التلفزيون ما زال ماثلا في ذهني، ما زال طعم فنجان الشاي الذي تناولته وأنا اشاهد الفيلم على ريقي. اذن، كيف أنا هنا منذ عشر سنوات؟!

وازداد ضغط الرجلين كل منهما على عنقي وصدري، انهما ينويان قتلي من غير شك. واحسست ان قلبي يكاد يقفز من بين اضلاعي، انه يخفق بشدة، حتى بت اسمع وجيبه جيداً.

قال أحد الواقفين بعيدا: الا تكف عن تعذيبنا؟ اعترف ودعنا نستريح.

فضحكت عاليا كأنني اقف على خشبة مسرح وصحت: من الذي يعذب الآخر.. انتم ام أنا؟

قال: اعترف.. فترتاح ونرتاح.

ـ بماذا تريدني ان اعترف؟

قال احدهم، ولعله رئيسهم: انت تتغابى ايها الأرعن.. اقتلوه.. لنرتح منه.

ولا ادري كيف أفلت من بين ايديهم، اذ دبت بي قوة هائلة، ونفرت من بينهم بعيداً، فاذا بي في صحراء لون رملها ابيض ابيض، كأنه ثلج على شكل رمال. كانت قدماي تغوصان في الرمل حتى الركبة، ولكن سرعان ما اتخلص واحاول ان اعدو، اتلفت الى الخلف فأجد الرجال الأربعة يعدون خلفي بنفس الطريقة، تغوص اقدامهم في الرمل ثم يسحبونها بصعوبة، أحدهم شهر مسدسه وراح يصوب رصاصاته نحوي، لكنها كانت رصاصات من دون صوت.. الا انني اراها تتقدم صوبي بطيئة ثم تحيد عني، لحظة الى الشمال، واخرى الى الشرق، ولم أصب بواحدة منها. وظللت اركض، خيل لي انني اركض فعلا منذ عشر سنوات. لأنني انتبهت الى قواي تخور، ونظرت الى راحتي فرأيت فيهما شيخوخة مائة عام، لعلني حقا هرمت، وتعبت، تعبت الى حد العياء. والتفت الى الوراء، فرأيت الرجال هم انفسهم بوجوههم الرمادية القاسية قد هرموا ايضا، وكانوا يلهثون وهم يشتمونني بشتى انواع الشتائم.

مرت فترة، احسست بعدها كأنني لم أعد استطيع الحركة، فوقعت على الرمل، وبدا لي الرمل الأبيض فراشا ساخنا، فحركت رأسي فوق وسادتي، آه، لا شك انني احلم، فما معنى هذا الذي يحدث؟ انني اراها الآن تلك الممثلة الشفافة وهي ترتمي على صدر حبيبها وتقول له هامسة: خذني.. خذني، ويتعانقان بحرارة، تشده الى طرف السرير وتفك له ازرار قميصه وهو يداعب بأنامله شعرها الأسود الناعم، انني تذكرت مشاهده مشهداً مشهداً، انا نائم، انا أحلم، ليس في الأمر شيئاً غريبا... انت تحلم يا ولد.

وندمت لأنني إستسلمت. لأن الرجال الأربعة بوجوههم الرمادية، قد اصبحوا فوقي تماما، كانوا يلهثون مثلما كنت الهث، قال رئيسهم: هل تصورت انك ستفلت ايها الوغد؟

ظللت ساكنا في مكاني، عاد وقال: انظر حولك.. انظر حولك..

•ياسين رفاعية يكتب القصة والرواية منذ أكثر من ثلاثين عاما، له خمس مجموعات قصصية، وأربع روايات، وثلاث مجموعات شعرية، ونحو ٢٤ قصة للاطفال. يعمل في الصحافة الأدبية منذ زمن طويل، وله كتابات متنوعة في هذا المجال•.

وأطعته، وصرت انظر حولي، فاذا بي انتبه الى هذه الصحراء الشاسعة محاطة بجبال وهضاب من الأسلاك الشائكة والبنادق المشرعة حرباتها وفوهاتها نحوي، فأصابني رعب كبير، عاد الرجل وقال: هل رأيت؟

ـ رأيت يا سيدي.

فقال ساخراً: فأين المفر.. أين المفر.. هيا، قل لنا الحقيقة، وسندعك حراً.

فسألته صادقاً: اية حقيقة يا سيدي؟ لا أعرف ماذا تريدون مني.. لا أعرف بماذا تريدون ان اعترف.

غضب الرجال، وراحوا يركلونني بأقدامهم دفعة واحدة، وصرت كرة قدم تتقاذفها اقدام اللاعبين، ها أنا أتقدم مسرعا نحو حارس المرمى، لكنه سرعان ما تلقفني بيديه، ثم قذفني بقدمه بعيداً، فارتطمت بأرض جامدة، قبل ان ترفعني قدم اخرى الى الفضاء وضجيج المتفرجين يصم الآذان، صفارة الحكم تدوي. الأقدام تلاحقني من كل جهة. ها انا في فراشي، يا الهي، انني في فراشي، الممثلة الجميلة تتعرى لبطلها قطعة قطعة، وأنا في زاوية المقعد احاول ان ابدو غير مبال بهذا المشهد الأسر، ابنتي تداعب قطها، وزوجتي تتحدث مع صديقتها على الهاتف، استلقت النجمة الساحرة في الفراش وارتمى الممثل الى جانبها، انهما عاريان رائعان، وهمست ثانية وثالثة، وبكلمات متتابعة: خذني.. خذني. وعتمت الشاشة الا من خيالين يمتزجان ثم يفترقان، ثم صوت علا فوقي: انهض ايها الكلب.

وإذا بالسياط تنهال عليّ من كل جانب. فصرت اعوي واتلوى من الألم، كانت السياط تلسع جسدي، فأحس تفجر اللحم وانبثاق الدم الساخن، ثم تكاثرت السياط حتى لم اعد احس بضرباتها، كأن كل جسدي تخدّر، كانت الممثلة السينمائية الجميلة تتأوه بين ذراعي، أحسست سخونة لحمها تلامس جراحي. لم اعد اسمع غير همسها: خذني.. خذني، وعانقتها، ثم اندمجت بها اندماجا كاملا، وصرنا نتقلب فوق الفراش معا، دخلت بها منتعشا بذهول وسعادة لا توصف. فها انا بين ذراعيها تضغط بجسدها الطري على جسدي. من اين جاءت؟ كيف دخلت حياتي؟ كانت طراوتها تبث بي رغبة جموح، فرحت اعتصرها عصرا، وكان بدنها اللدن مطواعا بين ذراعي، يميل حيث أميل، وينهض حيث انهض، كنت نشوان، وكنا معا نهمهم بأصوات متتابعة مبهمة، في حين كانت السياط تلسع ظهري بشراسة وأنا أعوي، كأن صوتي أصبح صوت آلاف الكلاب الجائعة وهي تركض في البراري.

لست في حلم اذن.

ام تداخلت الأحلام بعضها في بعض.

الا ان الرجال الرماديين كانوا حولي يتسارع الواحد تلو الآخر الى ضربي بالسوط الذي يحمله.. وعاد رئيسهم يصرخ بي غاضباً: الا تعترف.. الا تعترف؟

ـ يا سيدي.. أنا على استعداد للاعتراف بكل ما تأمرون به..

ـ حسنا.. اعترف انك كتبت على جدران المرحاض في بيتكم عبارة «يسقط الرئيس».

ـ لكنني لم افعل ذلك؟

ـ ومن فعل ذلك؟ زوجتك.. ابنتك.. قل لي..

ـ لا أعلم.. لا أعلم..

ـ أنت الذي فعلت ذلك.. هذا ما قالته زوجتك.. هذا ما قالته ابنتك..

وارتعبت رعبا شديدا «أيمكن ان يكونوا فعلوا شيئا مع زوجتي أو ابنتي؟» فتوسلت للرجل قائلا: اريد ان أرى زوجتي.. اريد ان أرى ابنتي..

ـ ستراهما اذا اعترفت.

ـ سأعترف. انا حاضر.

وهنا تقدم رئيسهم يحمل ورقة وقلما، اخذت الورقة من يده فإذا بها صورة الممثلة الجميلة وهيَ عارية تماما، فتناولت القلم وسألته: أين تريد ان اوقع؟

ـ وقع حيث تريد!

فكتبت اسمي كاملا على مؤخرة الممثلة ووقعت.

أخذ الرجل الورقة من يدي، تأملها مليا ثم قال لي: حسنا فعلت..

وباشارة منه، اذا بالرجال الثلاثة يصوبون نحوي مسدساتهم، وراحوا يطلقون الرصاص، وفيما انا اتهاوى رأيت الدم ينبثق من كل انحاء جسدي احمر قانيا حارا ينساب سريعا، فأغمضت عيني مستسلما هامساً: أوه.. سأرتاح الآن.

الا ان يد زوجتي كانت تهزني بشدة وصوتها يصرخ: استيقظ.. استيقظ.. ماذا بك؟.. قم.. قم يا خالد واستيقظت.

تلفّتُ حولي، فوجدت كل شيء عاديا، سريري، غرفتي. وزوجتي تسألني ان كنت اعاني من حلم مزعج، فرحت اضحك ضحكا متواصلا حتى دمعت عيناي، وقلت لزوجتي: حلم مزعج حقا، على كل حال صباح الخير.



نهضت من فراشي، ودخلت المرحاض، وحانت مني التفاتة الى الجدران، انها نظيفة جداً، واغتسلت، وحلقت ذقني، وتناولت فطور الصباح، وودعت ابنتي لينا قبل ان تذهب الى المدرسة، وقرأت جريدة الصباح، ثم ارتديت ملابسي، وعند الباب قبلتها، وقلت لها هامساً: أحبك، فابتسمتْ.

اغلقت الباب خلفي، وما ان خطوت بضع خطوات، واذا بي وجهاً لوجه امام الرجال الأربعة أنفسهم. بوجوههم الرمادية الكالحة.. هم انفسهم، بنظراتهم القاسية، وأشكالهم المتشابهة.. هم انفسهم. هم بأصواتهم وحركاتهم. وضع رئيسهم يده على كتفي، فيما الآخرين احاطوا بي □



رحلتي الى باريس

صدوق نور الدين
ناقد وكاتب من المغرب

■ لم تكن رحلتي الى باريس من قبيل الرحلات المتعارف عليها. لقد، كانت رحلة متميزة. فأنا لا أملك جوازاً للسفر وبالرغم من ذلك جئت على القيام بها. كما أني لم أركب طائرة ولا دخلت مطاراً، ولا حتى أخذت مكاني في ذلك الصف الطويل الطويل والذي يبدأ من الهزيع الأخير من الليل الى وقتِ الغروب قصد الظفر بتأشيرة الدخول الى أرض العالم الآخر: الى باريس.. وذلكح كي لا يتهم هذا العالم الثالث مجدداً بالارهاب..

كانت رحلتي متميزة. وقمت بها صحبة عالم جليل له من الدراية أسماها، ومن المعرفة أغناها، فلم يبق له باب الا أفاض فيه، ولا مدخل الا ولجه بالتوضيح والبيان.. فتكونت لي في النهاية حوصلة محرفية فكرية عن باريس التي زرتها قراءة وتفسحت فيها وأنا ألتهم السطور بجاذبية أخاذة وانسياب متدق..

رحلتي هذه صحبتُ فيها «رفاعة رافع الطهطاوي»، من خلال مؤلفه القيم «تخليص الابريز الى تلخيص باريز». وهو كتاب أثار نقاشات كثيرة. فمنها من يرى إليه في كونه يدخل في «جنس» أدب الرحلة، ومنهم من يعتبره من الطلائع الأولى للرواية العربية. والواقع انه يتموقع في المنزلة الأولى كما الثانية. فـ «الطهطاوي» يقر بأن ما قام به هو في العمق رحلة، ما دام قد سافر في بعثة علمية أشرف على ارسالها آنذاك «محمد علي باشا». وقد طُلِبَ منه تدوينها قَفَعًا. أما عن انتمائه الى الرواية، فإن في هذا المؤلف عناصر مكونات روائية على الأغلب نصادفها في النصوص الروائية، ولنبق في البعد عن التحديد أهي الرواية الكلاسيكية التقليدية أم الجديدة. نلغي من هذه المكونات التركيز الدقيق على عنصر الزمن، إذا ما ألمحنا لكون «الطهطاوي» لم تفته لحظة في مسار الرحلة لم يعمل على ضبطها وتسجيلها زمنياً. فبين مسدة مغادرة مصر، أي من الاسكندرية الى مرسيليا وانتهاء الى باريس التي يقع التركيز عليها، ما دام ثمة ذكر لأماكن أخرى في مسار الرحلة، نتابع الوقائع والأحداث يوماً بيوم، وذلك بذكر التاريخ ثم وصف حالة الجو، دون ان يغيب عن بالنا هذا التقديم والتأخير الذي أجاد «رفاعة» سبك نسيجه. فهو يباغتك بحدث ما من الأحداث داخل سياق يتنافى والسابق، فتحسب أنه سيستطرد بك استطرادات «الجاحظ»، الا أنه سرعان ما يذهب للتأكيد على ان الحدث الثاني سيأتي تفصيله وفك خيوطه..

الى عنصر الزمن، يلعب «الطهطاوي» في روايته على ضميرين: (صوتين)، الـ «أنا» ابان تدخله أو مقارنته بين وضع فرنسا وما يحدث في مصر. أما حين يأخذ في الوصت وتعداد المنتزهات فإنت الحيادَ دَيْدنه وسبيله.

على أن من جملة ما عضًد به «رفاعة» مؤلفه هذا، النص الشعري لما يتمّ ضرب شاهدٍ على واقعة أو حدث، حيث يكون الشاهد من وضْعه أو لشاعر آخر. الى جانب المثلب والحكايات القصيرة الدينية والاجتماعية التي تضيف الى هذا النص ولا تسهم في التأثير عليه.

ويكشف التعضيد في العمق عن سعة المعرفة، وعلى قدرة التوظيف داخل هذا المجموع المنظم المهيكل الذي هو الرحلة.

فما الذي عرفته في رحلتي هذه؟

«وليست هذه الرحلة مقتصرة على ذكر السفر ووقائعه فقط، بل هي مشتملة أيضاً على ثمرته وغرضه وفيها ايجاز العلوم والضايع المطلوبة والتكلفة عليها على طريق تدوين الافرنج لها واعتقادهم فيها وتأسيسهم لها». (ص: ٨)..

لقد كان هذا المؤلف بالنسبة الي حصيلة معرفية فكرية عن باريس. ذلك ان «الطهطاوي» عمل على تناولها تناولا شمولياً، بحيث جاءت رحلته مستوفية للشروط التي يتطلبها المسافر حالة الرغبة في تكوين رؤية أو صورة عن باريس. بيد أن من أهم ما تناوله «رفاعة» الحديث عن أهل باريس من حيث العادات والسلوكات والتقاليد واللباس، وهو ما يدخل أصلا في جوهر الأنماط التي ينهض عليها/ وبها المجتمع. على ان تجسيد هذه العادات يفترض تطبيق نظام قانوني يحترم فيه الفرد نفسه، ويراعي في الآن ذاته مجموع التنظيمات الادارية والقانونية التي أوجدها المجتمع كيما تسهر على حياة المواطن الفرنسي، إنْ لم نقل بأن هذا الأخير قد ناضل من أجل الظفر بها وامتلاكها كحقوق مشروعة. ولم يفت «الطهطاوي» الاشارة الى الجانب الصحي ورعاية المواطن الفرنسي، وذلك بتبيان جل الصلاحيات المخولة له، ما دام فرداً منتجاً وفاعلا في الوسط الاجتماعي، كما يدل على ذلك التقدم الحاصل على مستوى العلوم والمعارف واتقان اللغات، مع الانفتاح على كل ما من شأنه ان يضيف الى المكتسب والمعطى.

يظهر من خلال الصورة التي أتى «الطهطاوي» على رسمها لـ «باريس» بأنها تمتاز بخاصية الشمولية. بيد أنها لا تخفي في الأساس الخلفية الدينية التي استهدفها المؤلف. فالمقارنة بين وضع مصر وحال باريس كان المسعى الذي انشد إليه «رفاعة»، إذ الأوْلى بهذا التقدم العلمي والمعرفي ان يتجلى على صعيد بلد عربي اسلامي كمصر، وليس في بلاد لا يعرف أهلها الا الفكر والفسوق وكرع المدام. هذه الرؤية هي المسار الذي طبع الرحلة بكاملها، علماً بأن أية مقالة أو فصل من المقالة كان يستهل بـ «وبالجملة» لا مداده بخاتمة نهائية بصدد ما قيل. لقئد ظلت مصر البلد الغائب الحاضر.

إلا أنه وبالرغم من هذه الحقيقة، تبقى رؤية «رفاعة رافع الطهطاوي» رؤية حداثية وحضارية تفاعلت مع الغرب وحاولت فهمه وفتح حوار مع ميزاته وخاصياته التي ينماز بها، والتي لا يمكن لبلدان العالم الثالث الانغلاق دونها، بحكم ان المعرفة كونية وليس محلية.

لو أن «رفاعة» رأى الى «باريس» الآن، ماذا كان يمكن ان يقول؟

أسوق هذا التساؤل وقد انتهى الى علمي خبر مؤداه رغبة الرئيس الفرنسي «فرنسوا ميتران» المفكر والمثقف في فترته الرئاسية الثانية اقامة أكبر مكتبة في العالم بباريس.. □

الجمال والجلال في الطبيعة وفي الفن

موسى برهومة
كاتب من الاردن

■ إنّ الحقيقة التي يتضمنها مفهوما الجمال والجلال في الطبيعة والفن هي ذاتها الحقيقة المتأتية من فعل الدهشة الذي يتكوّن من خلال استغراقنا في الفاعلية التذوقية والفهمية والتأملية للعمل الفني أو للمنظر الطبيعي بحيث يصعب علينا أحيانا ادراك الحدود المطلقة التي تجعلنا نَسِمُ

الفن بأنه يتضمن صفات الجمال والجلال في مقابل الطبيعة التي تسقط من رؤيتنا لها هاتين الصفتين.

إن الاحكام المطلقة بجلال الفن وجماله في مقابل نزع هاتين الميزتين من الطبيعة ـ اعتبار أنها لا تثير فينا أحاسيس الذهول ولا تخلق في اذهاننا نوازع الجلال ولا تطغى على مشاعرنا ـ هي أحكام لا تحظى بنسبة كبيرة من الصدق والصواب، لأن احكامنا يجب ان تنطلق من القاعدة النسبية التي تقول بلا مطلق الجمال والجلال في الطبيعة وفي الفن أيضاً.

فأحياناً قد يطغى عمل فني معين على مشاعرنا وأحاسيسنا ووعينا بحيث يتملكنا الجلال امامه ونقف قبالته عاجزين إلّا عن الاعجاب والذهول، والحالة نفسها قد تواجهنا في الطبيعة، اذ يمكن ان نقف في يوم شتائي ممطر فنجد السماء قد تلبدت بالغيوم واكتسى الأفق بشعاع قزحي فاتن تداخل مع الغيوم بشكل استحوذ على احاسيسنا للجلال والجمال الكامنين فيه والمدركين من خلالنا.

إلّا اننا ـ وفي حالات كثيرة ـ نجد أنفسنا مدفوعين إزاء الأعمال الفنية بقدر أو في من الاحساس بالجلال والجمال فيها لو كنا أمام مناظر الطبيعة، والسبب يعود في ذلك الى ان العمل الفني يعكس تكثيفاً مثقلاً بالاحتمالات للحالة الانسانية بحيث لا يمكننا الفصل أحياناً بين اللوحة الفنية او العمل الفني وبين الحالة الوجدانية والنفسية التي كان عليها الفنان إبّان انجازه لعمله الابداعي، وهذا مما يجعلنا نشعر بالألفة والتماس معه، والتفاعل مع عمله الفني، مع خطوطه والوانه وجوانب الايقاع في حالة كون العمل لوحة فنية.

إن الإطار الذي يُعد أحد مميزات العمل الفني عن المنظر الطبيعي يُكسب العمل الفني حدوداً توضح لنا المساحة التي يجب على ادراكنا التجول من خلالها بحيث يظل ارتباطنا متعلقاً بالموضوع لا دائراً حوله وان يكون توجهنا منصباً على العمل لذاته الكامنة فيه ولكُنهِ العلاقات المتشكلة في مداراته.

ان كثيراً من النظريات الاستطيقية ترى في العمل الفني دافعاً للجلال والجمال اكثر مما تراه في الطبيعة، لأن الطبيعة محايدة ولا تكثّف الحالات النفسية والعاطفية والوجدانية بالقدر نفسه الذي يتحقق من خلال العمل الفني، على ان ذلك لا يمكن اعتباره حكماً مطلقا، فمنظر (الحذاء) الذي يصوّره لنا الفنان الهولندي (فان غوغ) يختصر لنا معاناة الاقدام البشرية عبر مسيرتها الطويلة، وما تعرّضت له من الآلام والاشواك والمصاعب، ويوهّج فينا الاحاسيس الدفينة بالتعاطف الانساني الذي من الصعب تحققه لو تأملنا هذا الحذاء في الطبيعة بشكل عادي عابر.

فالفن هو إعادة تشكيل للواقع، لا بشكل نقلي وانما بشكل ترجمة ابداعية تمر عبر الشعور، هو فعلٌ بعثرة للحياة من أجل صياغتها بشكل اكثر جمالاً وأكثر عمقاً واكثر سبراً وغورية للذات الانسانية، هو اظهار الانسان بكامل عريه وعفويته وبساطته ونزقه وبشاعته وحبه وغضبه وتمرده وخروجه على المألوف.

ان الفن يجد ذاته خروج عن الطبيعي والمألوف من أجل اشادة واقع آخر اكثر عدالة وفرحاً، لذلك نشعر ازاءه بالجلال والجمال والذهول والطغيان، انه يتملّكنا ويستبد بنا، فيجعلنا نحسّ بأننا أقزام أمام جبروته وشموخه وخلوده السرمدي □

فواز الساجر... أوغلت في الغياب

زهير غانم
شاعر من سورية.

فواز الساجر مخرج مسرحي عربي سوري توفي عام ١٩٨٨ كان مبدعاً في الاخراج وله أسلوبه الشخصي في تجاوز التقاليد.

■ فواز كيف علقت سؤال المسرح وأوغلت في الغياب، في حين كنت تذهب بالمسرح الى الحياة، أو تجلب الحياة إليه؟

إنه الزمن.. لا شيء غيره يفتح مواقيتنا ويغلقها. وحده الكائن هو الذي يستطيع ان يفك الطلسم السري المعقود على جبينه.. لا الآلهة. لا العرافون لا الشياطين، يقدرون على ذلك.. آن يبدأ الانسان الضرب في تيه الحياة بخطى متثاقلة بطيئة، أو بإيقاعات ضاجة صاخبة سريعة.. حيث الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا.. وما أن يولد الانسان حتى يصبح ناضجاً للموت.. أم ان الحياة حلم والموت يقظة؟!

لقد كانت الحياة وما زالت غرفة انتظار الموت.. لكنها المشقة التي يتجشمها الانسان المبدع.. وفواز الساجر كان حاضراً كذلك.. لكنه كان يضرب في المستحيل

انها الذاكرة التي كانت تستغرقنا.. عندما عـهدنا أنفسنا على أن نموت بهذا الشكل أو ذاك.. وكنا كلما أمعنا في الموت اعتباطاً أو اتفاقاً.. توهجت الحياة في أعماقنا، وفاضت عبر الابداع الفني، في الشعر كما في المسرح والسينما والقصة والرواية والفن التشكيلي والموسيقى، وكان المسرح فن الحياة، وعاء الفنون جميعها.. وفواز كان يهدم الأسوار، ظل يقرع الباب الموصد المرصود.. ظل يفلّ الطلاسم والألغاز، طلسماً وراء طلسم، ولغزاً وراء لغز.. حتى استقام له الأمر واستوى.

لكنه كان في جريان دائم وراء التجريب.. لم يستحم في النهر مرتين، أبداً لم يفعل ذلك، لقد استطاع الدخول من خرم الابرة، وغدا باستمرار مخرجاً في مسرح فارغ. كثير من الجاهزية والاستعداد والموهبة القديمة المثقفة، لتحطيم الوحدات الثلاث ولهدم الجدار الرابع، وكان موفقاً في ذلك، كانت شجاعته نادرة، اعتمد الايحاء والمؤثرات تعلّم وعلّم، واظب وجدّ وكدّ.. وأكبّ، حدب وحنّ وأحرق أعصابه وغير اتجاهه، في حالات ومناخات وأبعاد متواشجة أو متفارقة، لكنه تخارج في ذلك كله عن جسد واحد وروح واحد، عن محرق مشع، عن حمى وافدة وكابوس دنس رجيم راعب ملعون.

لقد كان رحباً متسعاً الى درجة الضيق والحصار، وكان مختنقاً والعاً الى درجة أنه كثيراً ما كان منهمكاً مهموماً يصعّد أنفاسه حسرات.. ويتطاير شرراً حتى السماء.

وفي الليل، في ليل الليل، في بهيميته وغموضه ودياجيره الساطعة، كان ينام على الجمر، مطفأ كمصباح، خارجاً من رماده الغابي كالعنقاء، كابياً وخافتاً، مخمداً كمرقد قديم، سنوات وسنوات مررن عليه دون ان يفتض بكارة السر، دون ان يعلق أملا على مشجب المستقبل، كان يلهث الحاضر، ويقطعه في الشهيق والزفير، والتهكم الأسود، كان يتقي الماضي، لقد دخل المصيدة.. مصيدة الابداع دون ان يعرف صهارات البراكين وأفواهها الخامدة، لم يبدأ شوطه من نقطة معلومة، ولا من ساعة محددة، لذلك كنا في مكان لا يشبه الأمكنة، وفي زمان أرعن حلك مجهول مستنفد محتوم.

لا ينفع الندم، ولا الحسرات نافعات، طالما ردد الفيلسوف العربي ابن سينا قبل الوجوديين بكثير. «الانسان حيوان ناطق مائت»، ومائت هي الكلمة التي تحتمل الصدق والكذب، والرجفان والرعشة والرعب على أعتاب السؤال عن المصير، فما الذي نستطيع قوله أو زيادته على ما فعل المتنبي. عندما سمع بموت جدته.. نشرق بالدمع، أو يشرق بنا. أو على ما قاله أبو تمام «خلقنا رجالاً للتجلد والأسى» وما الذي يدفعني هكذا الادخال فواز الساجر في جحيم أو واحة الشعر، وأنا على شبه معرفة ومعايشة له في الاخراج المسرحي. الذي كان يضفي عليه مسحة من الشاعرية الحزينة، والأسى النهاب وهو يستعصم بالدراما، أجل ان جلّ أعماله كانت موشاة بهذه الصبغة اللطيفة الغائمة، لقد كان يعتصر الممثلين الى درجة تحويلهم الى أطياف ضوئية مرئية باشتهاء، وإذا كثفهم فإلى أطياف مائية، لقد كان يخرجهم من صلودتهم المادية، ينقذهم ويحررهم، يتلاعب بأقدارهم وأدوارهم. بعد ان يعدهم بالنجاح، ويقنعهم بمعقولية خياراتهم الفنية، كان يعريهم الى درجة الفضيحة والامتهان والمثول الجميل، ويبدل جلودهم بعد ان ينضجها، لم يكن ليرتضي لهم أي قناع يحجب ينابيعهم الانسانية الداخلية.

كان العالم بالنسبة لفواز منفى، وكان المسرح وطنه ◁



الحميم. وطنه العربي الحقيقي، ولم يكن أحد يشك بأن هذا المخرج المبدع الذي كان موزعاً وحائراً بين ستانيسلانسكي وميرخولد، قد تجاوزهما، ودخل في نار التجربة اللافحة، وإذا كان واقفاً على حافة الجنون المسرحي، فلم يكن ضائعاً أبداً، كان محوّماً ومحلقاً في جلافة واستنقاع قانون الجاذبية، ربما أضاع العقل مرات، ربما حيّده في أعماله مرات، إلا انه لم يكن يضيع الحقيقة المسرحية، ولا يفقدها أبداً، لا في أعماله مرات. إلا انه لم يكن يضيع الحقيقة المسرحية، ولا يفقدها أبداً، لا في الساعات ولا في الثواني، لا داخل العمل، ولا خارجه..

ومن كانوا يملكون بصيرة نفاذة وبصراً عارماً، كانوا يخترقون مشاهد المسرحيات التي أخرجها - وهي عديدة غفيرة نوعية مهمة مختلفة، ودقيقة الانتقاء مع وحدة في اسلوب الاخراج - يرون فواز مهيمناً كغمامة مخصبة مشعة لاقحة وراءها، لكن دون تكلف أو تعسف، أو قصدية.

كانت روحه الشفافة الرهيفة هي التي تتلامع وتترأرأ، أو تتلامح وتتموّج خلف مسرحياته، وتشكل نسيج خلاياها جميعاً، إنه يتقمص شخوصه، ومسرحياته يتناسخها بسحر له مثيل قليل، كان قانونه الوحيد في الاخراج هو حيوية الحركة. لم يكن مفتوناً بالجماليات «الاستاتيك» أو الفانتازيا على حساب أي شيء، التوازن والانسجام ناظماه العميقان، في عمق أعماق الفوضى المتداخلة التي كانت تبدو للوهلة الأولى على أعماله، وسرعان ما تتبدّد وتتلاشى، ليطل من ورائها هذا التعضي الراسخ، والواشج المتوتر المشحون بالطاقة، والتماسك المحترب، والانشداد الجدلي غير القارّ الذي يحزم العمل، ويضمه الى درجة قذفه هكذا دفعة واحدة في وجوهنا، وفي دهشات قلوبنا الواجفات ذوات الرود الشجي. الذي كان يعصبنا ويحصبنا الى العمل الفني..

يا للوداعة الآفلة.. لقد كان عصياً دامعاً، عصبياً وجارحاً بما لا يقاس إنما من أجل أنسنة الانسان، والارتفاع به درجات عن وحشيته، كان يعاني اغترارا مفترساً نهماً، وقلقاً ضروساً، ينقض روحه خيطاً خيطاً، لقد كانت هوّة سوء الفهم بينه وبين الآخرين واسعة شاسعة بعض الشيء، بينما هوة الفهم كانت متقاربة، دابقة حيناً وفارهة أحايين أخرى.

لقد اقترف أعماله المسرحية. وهو يعتدي على نفسه. يحترب مع عاديته كان يريد أن يكون مختلفاً. لأن نوازعه الفنية، وأعراقه المبدعة كانت مختلفة وهو يتكاءب باستمرار، رغم ان قناع المهرج المرح الممزوج بالتهكم الأسود، والابتسامة الضارية الكؤود، لم يكن يفارقه، وما كان ينغز روحه باستمرار وينخزها، هو تدني سوية المسرح، وعدوى التفاهة، وتألب المسرح التجاري على الناس، وهو في فندق أخطر مواجهة مع الناس، في جانب المسرح الجاد المعلم، المغير، المحرض، دون الخطابية والمباشرة والدعاوى. لقد ذهب سهمه الى ما وراء بريخت، فاخترم أرواحنا وقلوبنا دون استئذان.

المسرح هو المخرج، هكذا الأمر من قبل ومن بعد، وفواز كان ذلك الفرن أو المصهر الفني ذا الدرجة الحرارية العالية، كان يصهر الأخلاط والأمشاج والأخزجة والعناصر جميعها. ويخرجها خلقاً جديداً يحمل بها ويتوهم ويطلق وينزف ويلد، بكل ما تعنيه هذه الأفعال عندما تبرمج على طرائق عمله في الإخراج، لم يأت بمولود مسرحي في سبعة أشهر، بل كانت مواليده مكتملة غضيرة على سبيل الكناية.

ومنذ ان وطئت قدماه أرض الوطن في بداية السبعينات، وهو ممسوس بلجاجة المسرح، مختلط يتخبط بحلمه الهائل في التغيير المسرحي، كان كمن طاف به طائف، وقد فعل ووفّى، لكنه لم يكفِ ولم يستكفِ.. كان كلما أخرج مسرحية، ازداد جوعاً الى درجة السعار في سبيل مسرحية أخرى، كان شبق الاخراج يراوده باستمرار، ونادراً ما بارحه الواقع، ونادراً ما اشتجر مع حلمه.

لم تكن خشبة المسرح مسرحه، بل كانت الحياة بكل مناخاتها وأبعادها وتبدلاتها وكائناتها بما فيها الخشبة. كانت نظرته المسرحية نضرة وارفة بانورامية. ولم تكن كما عند كثير من أقرانه شاحبة مسطحة. كان شمولياً في إبداعه. بكل ما تعنيه الكلمة. كان متفرداً لأنه كان جمعياً حتى العظام، وربما كان وعيه الحاد، وضراوة مشاعره هما اللذان أديّا به الى انفجار القلب، هكذا يستشهد المبدعون واقفين، بانفجار داخلي، ينسف القلب فيه لغم غير موقت، وينتهي كل شيء دون ان يسمع أحد، لكن الدوي يملأ الفضاء، وربما كانت النجوم هي التي تجترح ذلك اللكائن المنذور للدمار، للكائن الذي هو كون صغير.

أية هواجس كانت تعتريك، فتسبب لك التعرّق والحمى والتياع الجسد، عندما تهاويت؟ وأحسبني أعرف أنك كنت متخارجاً من نفسك، موزعاً على شخوص مسرحياتك، بعدالة لا يشك بعدالتها، ولا موازينها الثقيلة أو الخفيفة، إنما الصلف التياه. والمواجهات المحتدمة المرهقة، والنشيج الكتوم، والحنان الدافق الجهير الى درجة الهمس، والوشوشات الحيية الخجول، كل ذلك كان فيك وفيك. والجميع يلمسون ولا يعترفون. لقد كنت في دريئة نكران الجميل، كنت تغدق روحك بكرم لا مثيل له على الجميع، روحك الخلاقة هي التي كانت تذوب، كنت مثال العطاء، لقد انهدم التوازن بين القلب والجسد، إن هي إلا صيحة، فإذا هم خامدون. وكنت الضحية، لأنك كنت مترعاً حتى الثمالة متخماً بالأناشيد والحكم البائدة. لم نستطع قياسك، كنت نوعياً رائداً محباً بحق. كما كان حقنا ان نحسدك هكذا، وهكذا ان نراك «هم يحسدوني على موتي فواأسفي...» أجل نحن نحسدك على موتك.

إنك الخسران بعينه. وما زلت أتساءل وأنا مصعوق وفي غمرة ذهولي. اذا كنا يوماً ما قد ربحنا أي شيء، فالحياة رهان المبدعين، وأنت استخرجت الطوالع، وقلبت الرهان، كما قبلنا، لكنك لم تكمل الشوط كما ينبغي، ونحن ما زلنا نحاول.. والنتيجة.. سواء طال الأمد أم قصر، معادلة مجهولة الحدود، أو هي الاحتمالات بعينها.

فواز سلام عليك يوم ولدت ويوم مت ويوم ستبعث حياً، ولك الرحمة والمجد ورايات الوطن، لأنك ولأننا كما قال الشاعر «نحن في الجبهة أطفال، وفي التابوت أبطال، وفي البيت صور..» لقد كنت رجلاً في هذه المستويات، وستظل طالما هناك رجال أمثالك وسميوك، عملوا وسيعملون على استحضار فجر جديد للوطن والانسان □

أحمد أصفهاني

قصة لص

بيان سياسي
لتحرير
النقد

■ «انه صباح رائع». هكذا هتف الكهل الانكليزي وهو يحادث جارته الحسناء التي ارتدت في ذلك الصباح البديع الصيف البريطاني كله: قصيراً وحاراً. كانت أنظار الجميع تتراقص بين ساعة محطة القطار وبين فصل الصيف النادر الذي يتخايل الآن على أجساد المنتظرات في المحطة.

ومن حسن حظي، ربما، ان زحمة الركاب لم تترك لي مجالاً لحشر نفسي في العربة التي احتضنت تلك الحسناء الربيعية. وفي خضم الصحف الصباحية المتنوعة بين ايدي الناس وقوفاً وجلوساً، كان لا بد لي من مجاراة الجميع في القراءة... كالعادة في كل صباح.

كان العدد العاشر من «الناقد»، الصادر في نيسان (ابريل) الماضي، يسكن في حقيبتي الى جانب التفاحة الذهبية التي تشكل جانباً من الريجيم اليومي بعدما بدأت السمنة تتسلل الى الجسم. فزوجتي حريصة على نوعي الغذاء: «الناقد» للفكر والتفاحة للرشاقة!

يصعب على المسافر في القطار ان يستكمل، في خلال الدقائق الأربعين التي تستغرقها رحلتي من البيت الى المكتب، قراءة كل مواضيع «الناقد». بل المطلوب أولا التصفح السريع، ثم العودة المتأنية اليها في هدأة الليل أو في أيام العطل. غير ان شيئاً ما في العدد العاشر جعلني اقف عنده وأعيد قراءته مرة واثنتين... الخ.

في الصفحة ٦٩، ورد مقال بقلم هشام عزيزات، وهو «كاتب من الاردن سيصدر له قريباً كتاب بعنوان (حنا مينه: الرواية والمرأة والقضية القومية). وما استوقفني فيه، أولا، عنوانه «بيان سياسي لتحرير النقد». للحظات، هيىء اليّ انني اعرف هذا العنوان من قبل. لكنني سرعان ما استبعدت هذه الفكرة على اعتبار ان الوفاً وعشرات الالوف من المقالات والدراسات والابحاث مرّت علي في خلال عملي الصحافي الذي بلغ حوالى تسع عشرة سنة بالتمام والكمال. ولعل مثل هذا العنوان ـ وهو امر جائز الحصول في الكتابة الصحافية ـ قد مرّ عليّ من قبل.

غير ان الفضول دفعني الى القراءة المتأنية، ولو في القطار! وشيئاً فشيئاً، أخذ يتولد عندي شعور بأنني أعرف هذا المقال. والذاكرة، عندما تتحرك، تنطلق في العمل ضمن ميكانيكيتها الخاصة من دون أي فعل ارادي منا. فالمقال يبدو مألوفاً جداً: هذه العبارة كان يمكن ان أكتبها بنفسي. وتلك الفكرة صحيحة تماماً ولطالما عبرت عنها كتابة وشفاهاً. وذاك الأسلوب قريب الى حد التطابق من اسلوبي الشخصي... ومع ذلك، ظل الاعتقاد بالمصادفة وتوارد الأفكار مسيطراً على تفكيري.

وفجأة، بينما كان القطار يتهادى ببطء الى محطته النهائية والركاب يسرعون بالخروج منه، انفتحت في جدار ذاكرتي بوابة مشرعة اعادتني على الفور الى مطلع العام ١٩٧٩ في بيروت، وبالتحديد في شارع الحمراء حيث كانت توجد مكاتب مجلة «فكر» الفكرية، العلمية، الثقافية.

أجل، المقال الذي نشرته «الناقد» في عددها العاشر للمدعو هشام عزيزات «الكاتب من الاردن»، هو نفسه المقال المنشور في العدد المزدوج ٢٧ و٢٨ من مجلة «فكر» تاريخ كانون الأول وكانون الثاني (ديسمبر ويناير) ١٩٧٩ تحت اسم أحمد اصفهاني.

طبعاً هناك فروقات بين المقالين: نسخة عزيزات غيرت العنوان الى «بيان سياسي لتحرير النقد»، بينما نسخة اصفهاني كانت «بيان سياسي لتحرير الأدب». نسخة عزيزات حذفت حوالي ستة أو سبعة مقاطع من النص حسب نسخة اصفهاني لضرورات الحجم فقط، غير انها أضافت مقطعين جديدين ضمنتهما اشارات الى الشأن الديني والاسلامي على اعتبار انه من متطلبات المرحلة. وفي حين ان نسخة اصفهاني تقول: «ان الناقدين يعتمدان المنهجية الماركسية في التحليل والنقد»، فان نسخة عزيزات «طورت» النص الى «ان الناقدين يدعيان انهما يعتمدان...».

والطريف ان عزيزات حافظ في «نصه» على تعابير لا يستعملها إلا المؤمنون بالفكر القومي الاجتماعي مثال سورية (الشام) تفريقاً لها عن الأمة السورية، أو «أدب الحياة» مقارنة بتعبير «أدب الكتب» الخ. لكن يجب الاعتراف بان عزيزات «أحسن» الى نسخة اصفهاني عندما صحح العبارة التالية «... قصصه التي بمعظمها طلاب وموظفين ومثقفين»، فجعلها ـ محقاً ـ على الشكل التالي: «شخصيات قصصه التي هي في معظمها طلاب وموظفون ومثقفون».

وبين الحين والآخر، كان عزيزات يزرع «النص الاصفهاني» بعبارات اضافية مثال «بطل الهزيمة العربية بامتياز» و«مكتسبات المرحلة القومية بامتياز» و«نظرية نقدية جديدة ويائسة ايضا، ولكن بامتياز».

لست أدري في أي محطة ترجلت تلك الانكليزية الحسناء ذات الرداء الصيفي الحار. لعل ركاب القطار راقبوها الى أن غابت في أحد الانفاق الثعبانية التي تربط شوارع لندن بعضها بعضاً. أما أنا فكنت أتأمل كيف تقع مجلات راقية ومحترمة كـ «الناقد» ـ كونها تؤمن بالثقة المهنية وتمارسها ـ ضحية لصوص الفكر والأدب القادرين على السرقة والقنص، كما هشام عزيزات، «بامتياز ممتاز جداً جداً جداً»! □

عبد الغني مروة

الكتاب.. ذلك المهمل المنبوذ!



■ اقيم خلال شهر تموز/ يوليو الماضي المعرض الدولي للكتاب في مدريد عاصمة اسبانيا. وقد أتيح للناشرين من كل انحاء العالم الاشتراك في المعرض لهذه السنة بعد ان كان مقتصراً على الناشرين باللغة الاسبانية في السنوات السابقة.

وشاركت «رياض الريس للكتب والنشر» بهذا المعرض مع مجموعة أخرى من الناشرين البريطانيين تقديراً منها لأهمية اسبانيا ودورها في التاريخ العربي، وشعوراً منها بضرورة «التواجد» في مختلف المعارض الدولية للكتاب، وكان الاعتقاد السائد بأن في اسبانيا حضوراً عربيا بارزاً، وان هناك كثافة عربية، قد يسعدها عودة العربية الى اسبانيا بعد غياب دام قروناً طويلة.

وقبل افتتاح المعرض بحوالي شهر، وجهنا دعوات الى كل الدبلوماسيين العرب المتواجدين في مدريد، لحضور افتتاح المعرض والاطلاع على الجديد في عالم الكتاب، وقد كان شعورنا انه لو افتقد الدبلوماسيون رغبة المطالعة والقراءة، فلا شك ان بينهم من يغتنم الفرصة، ليكتب تقريراً الى وزارته او إلى الاجهزة الامنية في دولته، يطلعها على آخر ما يصدر من كتب سياسية أو غيرها في العالم قد تعني قضايا بلاده بشكل خاص، او في أسوأ الاحتمالات، قد تساعده على كتابة «تقرير» شخصي يبرز فيه نشاطه ويعفيه من مشقة البحث عن مادة لتقريره الدوري الذي لا غنى له عن كتابته.

مع الأسف، كان اجتهادنا مخطئاً من اساسه، فقد امضينا اسبوعاً كاملا في معرض «مدريد» لم نر خلاله دبلوماسيا عربياً سوى الملحق الثقافي المصري، وبعض الأخوة من سفارة الجماهيرية الليبية.

والواقع، اننا، لا نستغرب ابداً، من خلال تجاربنا الطويلة والمريرة، هذا الغياب، أو عدم الاكتراث بالكتاب العربي، وخصوصاً على الصعيد الرسمي. ونحن لا نتوقع، في أي معرض دولي نشارك فيه، أي حضور «رسمي» عربي، ونعتبر ان مقاطعة «الكتاب العربي» واهماله لا بل محاربته، هي في طبيعة تكوين الأنظمة العربية جزء من السياسة «الحكيمة» للدولة.

بالمقابل، كان عدد الناشرين البريطانيين الذين شاركوا لأول مرة في معرض مدريد حوالي ستة او سبعة ناشرين. ورغم ذلك فقد اقامت السفارة البريطانية حفل استقبال دعت اليه كل الفعاليات الثقافية في مدريد، كما وضعت بتصرف الناشرين «ترجمة» خاصة لمساعدتهم على التعاطي مع الجمهور. وقدمت وزارة التجارة البريطانية مساعدات مادية لكل الناشرين الذين يشتركون لأول مرة في هذا المعرض.

وقد يحتار المرء في تفسير هذه الظاهرة العربية الغريبة، فالشعوب العربية هي من بين الشعوب الأقل اهتماما بالقراءة والمطالعة والكتاب مع اننا من «أهل الكتاب». وتشير الاحصاءات الى ان حركة النشر في بريطانيا وحدها بلغت سنة ١٩٨٨، حوالي مليارين و٣٠٠ مليون جنيه استرليني. بينما بلغت في الولايات المتحدة، ١٨ مليارا و٤٠٠ مليون جنيه.

وانتجت بريطانيا وحدها، سنة ١٩٨٨، ٥٦ الف و٥٠٠ عنوان، وفي هذا المجال فقد تساوت مع الولايات المتحدة، مع ان الفارق السكاني بينهما يبلغ خمسة أضعاف.

وفي احصاء أخير، ظهر ان نصف السكان البالغين في بريطانيا، اشترى الواحد منهم عشرة كتب على الأقل في السنة، بينما ثلث السكان استعار الواحد منهم عشرة كتب في السنة من المكتبات العامة.

وابرز المواضيع التي تستقطب القراء هي «الروايات» الخيالية حيث يمكن للرواية الناجحة او الحاصلة على «جائزة» ادبية معينة، ان تحقق مبيعات تتراوح بين مئتي الف ونصف مليون نسخة. وتأتي كتب الأطفال في طليعة الكتب التي يتم انتاجها. فقد انتجت بريطانيا وحدها سنة ١٩٨٨ حوالي ستة آلاف عنوان جديد.

ويقف المثقف العربي مذهولا امام هذه الارقام المثيرة حيث لا يتجاوز مجموع ما يتم انتاجه من عنادين جديدة في العالم العربي بين مشرقه ومغربه، اكثر من الف عنوان جديد كل سنة، والأكثر غرابة، ان اكثر العناوين العربية الناجحة، يجري اصدارها خارج العالم العربي.

وخلافا للرأي السائد بأن التلفزيون يقضي على عادة القراءة في عالم الغرب، فقد اظهرت الاحصاءات ان انتاج الكتب في بريطانيا، قد ارتفع بين ١٩٨٣ و ١٩٨٨ اي خلال خمس سنوات، بنسبة ٦٠ بالمئة. رغم ان سعر الكتاب قد ارتفع خمسة اضعاف خلال الخمس عشرة سنة الأخيرة.

وعادة القراءة والمطالعة هي طبيعة انسانية، يبدأ تنميتها منذ الصغر. ومأساتنا العربية ان اكثر كتب الأطفال الموضوعة باللغة العربية، هي كتب يسيطر عليها الهزال وليس فيها اية حوافز تشد الطفل الى المطالعة، وقد لاحظنا خلال السنتين الأخيرتين ان هناك اهتماما غربياً واضحاً باستغلال الفراغ الحاصل في كتب الأطفال باللغة العربية، وقد قامت مجموعة من الناشرين الاسبان والايطاليين والبلجيكيين بانتاج مجموعة راقية جداً من كتب الأطفال باللغة العربية هي في طريقها الى الأسواق العربية.

عبرة وحيدة نستطيع ان نستنتجها في هذا المجال، وهي أنه اذا استمرت الأنظمة العربية في سياستها القائمة على محاربة الفكر والكتابة والنشر في العالم العربي، فإنها ستفاجأ وخلال وقت قريب جداً بغزو ثقافي غربي رهيب. واذا كان بمقدور الأنظمة العربية ان «تدجن» الناشر العربي او «تحتويه» بشكل او بآخر، فإنها ستقف عاجزة امام الناشرين الغربيين الذين بدأوا يشعرون منذ اليوم بالأهمية التجارية للأسواق العربية، وبالجدوى الاقتصادية من اقتحام عالم النشر باللغة العربية، وعندها ستقف اجهزة الرقابة والاعلام عاجزة وعقيمة امام غزو ثقافي، قد تكون فيه الشكوى مما كتبه «سلمان رشدي» نقطة في بحر □

القناعة والمحك في «خفايا التوراة»



شفيق مقار

«خفايا التوراة وأسرار شعب اسرائيل»

كمال الصليبي

دار الساقي . لندن ١٩٨٨

■ في دراسة سابقة[١] تناولنا كتاب كمال الصليبي «التوراة جاءت من شبه الجزيرة العربية»، وكان تناولنا له، أساسا، من زاوية المنهج العلمي الذي يقتضي اجراء البحث في مجالات العلوم الانسانية (غير المعملية) بمراعاة قواعد أساسية بدت غير متوافرة في شأن المقولة التي طرحها المؤلف في ذلك الكتاب، لا كفرض علمي موجه لبحثه، بل كقناعة مسبقة انصبّ جهده على إثبات صحتها (لا استكشاف مدى احتمال الصواب أو الخطأ فيها) باقامة البرهان عليها بأسلوب لغوي يحتمل فيه الخطأ أكثر مما يحتمل الصواب.

وقد صدر للباحث مؤخرا كتاب «خفايا التوراة وأسرار شعب اسرائيل»، باعتباره النسخة العربية لكتاب صدر له في العام الماضي بعنوان «Secrets of the Bible People»[٢].

وفي مقدمة كتابه الجديد، يقول المؤلف إن كتابه السابق كان «يختصر **القناعة** التي توصلت اليها (بشأن مجيء التوراة من شبه الجزيرة العربية)»، وأنه فعل ذلك «**أكثر ما يكون** عن طريق **المقابلة اللغوية** بين أسماء الأماكن الواردة في التوراة، وتلك التي ما زالت موجودة الى اليوم في جنوب الحجاز وبلاد عسير» وأنه حاول في ذلك الكتاب «**اقامة البرهان**، بمجموعة من الأمثلة، على ان مضمون التوراة لا يستقيم **الا اذا** أعيد النظر فيه جغرافيا «على أساس تلك القناعة»، وأن كتابه الجديد ما قصد منه» **الا وضع نظريتي الجديدة** حول الجغرافية التاريخية للتوراة **على المحك** للتأكد من صحتها على وجه العموم» (ولم يقل لتبين مدى ما قد يكون فيها من صحة أو خطأ) **ولتصحيح ما ورد من أخطاء تفصيلية في الكتاب السابق**، على وجه الخصوص»[٣].

وبذلك، يكون المؤلف قد حدد اطارا للنظر النقدي الى كتابه من زاوية كونه (١) «وضعا على المحك» لفكرة مجيء التوراة من شبه الجزيرة العربية، حتى وان ظل ذلك الوضع على المحك يرمي الى «التأكد من صحة النظرية»، و(٢) تصحيحا لما ورد من أخطاء «تفصيلية» (في التفاصيل) في الكتاب السابق، حتى وان ظل ذلك التصحيح منصبا على الأخطاء التفصيلية، لا على الخطأ في منهج البحث.

ومن اللافت للنظر حقا ان المؤلف عني بأن يشير في مستهل كتابه الى «**النظرية التي تشدّد على أهمية المقابلة بين مضمون القصص التوراتية من جهة، ومضمون المدونات العراقية والشامية (الأوغاريتية) والمصرية القديمة، من جهة أخرى، وعلى أهمية الربط بين روايات التوراة والمكتشفات الأثرية ما بين النيل والفرات**»، واهتم بأن يعلن أن «هذه النظرية مرفوضة مني بطبيعة الحال». وايضاحا لسبب رفض هذه «النظرية» **منه يبين المؤلف أن ذلك «لأني لا أعتبر ان هناك أي علاقة حقيقية بين التوراة وتلك البلاد»**[٤].

وهذا موقف علمي أقل ما يقال فيه انه غريب وغير مقبول. فابتداء، ليس التشديد على المقابلة بين ما تحكيه حكايات التوراة وبين ما سبق ذلك الحكي بآلاف السنين من حكي مثيل في المدونات «العراقية والشامية والمصرية» نظرية، كما يقول المؤلف، بل هو منهج علمي من أهم ما يتطلبه البحث في موضوعات لا سبيل الى اخضاعها للتجريبية المعملية التي تتوافر في مجالات العلوم الطبيعية، **وهو المنهج المقارن**، أي الأداة العلمية ذات الصلاحية التي تتسلح بها العلوم الانسانية لتعوض افتقارها الى معملية العلوم الطبيعية وتجريبيتها. وبالمثل، ليس «الربط بين روايات التوراة والمكتشفات الأثرية ما بين النيل والفرات» نظرية، كما يقول كمال الصليبي بقدر كبير من الجرأة، فيما يبدو للمرء (ونقول «الجرأة» حتى لا نستخدم لفظة أخرى)، **بل هو منهج علمي كامل يدعى علم الآثار التوراتي**. وهو منهج علمي من أهم الأسلحة العلمية ذات الصلاحية التي تتسلح بها العلوم الانسانية في مجال البحث الذي يتناول بالضرورة قضايا تظل «مدفونة» في رمال الزمن ورمال الأرض في آن معاً، فهو المنهج الذي يكمل «معملية» تلك العلوم عندما تتسلح بالمنهج المقارن.

وبذلك، يكون رفض الباحث لـ «هذه النظرية» رفضا لمناهج علمية وعلوم بأكملها، لا رفضا لـ «نظرية» بدا له أنها كفيلة بأن تهدم «نظريته» القائمة **كأكثر ما يكون على المقابلة اللغوية بين أسماء أماكن**.

ويتضح لنا السبب في «رفض هذه النظرية» من قول المؤلف أنه يستثني من ذلك الرفض، طبعا، **المدونات المصرية والعراقية القديمة التي تتحدث عن جزيرة العرب**» وقوله انها مدونات «أسيء فهم مضمونها حتى الآن من قبل الباحثين، فاعتبرت انها تتحدث عن فلسطين وبلاد الشام»[٥].

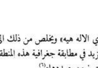
ودافع الباحث الى هذه الانتقائية الغريبة فيما يقبل وما يرفض من «نظريات»، أي مناهج علمية، واضح. فالتواجد القوي الغائر لما استنسخ من الديانة المصرية وديانات سومر ورأس شمره في لحم الديانة اليهودية، ذلك التواجد الذي يكشف عنه ويبرهن عليه علميا المنهج المقارن، والمنهج الأثري، المرفوضين من الباحث، هو ما يهدم من الأساس الفرض الذي أغواه ولم يستطع اقامة البرهان عليه الا بـ «المقابلة اللغوية» بين أسماء أماكن، اذ يبين ذلك التواجد لما نهب من الديانات المذكورة وبنيت على أساسه اليهودية، ان من قاموا بذلك النهب ومن جرى ذلك النهب لحسابهم لتقام لهم من خلاله ديانة يهوه، عاشوا لآماد طويلة بين الشعوب التي نهبوا تراثها الديني، وهي الشعوب التي «يرفض» الباحث ربط المنهج المقارن والمنهج الأثري بين تراثها كما هو وارد في مدوناتها، وبين حكي التوراة، ثم يستثني من ذلك الرفض ما تصور ان بوسع أسلوب (ولا نقول منهج) المقابلة اللغوية بين أسماء الأماكن وأسماء العشائر أن «يبرهن» به على صحة نظريته.

ولقد نتفق على ان مثل هذا التخندق الفكري الغريب ليس وضعا للنظرية على المحك، بل استماتة في «البرهنة» عليها، واستماتة وصلت الى حد «رفض» مناهج علمية بأكملها.

قضية آدم وذويه

فلننظر، بازاء ذلك، الى الطريقة التي «أعاد بها المؤلف النظر في مجموعة القصص التوراتية المألوفة» على ضوء نظريته الخاصة بنقل الجغرافية التاريخية لتلك القصص الى شبه جزيرة العرب، وأولها، بطبيعة الحال، حكاية آدم وحواء، وهي التي سنقتصر على تناولها، هي وحكاية يوسف، كنموذجين لوضع الباحث قناعته على المحك.

يقول الباحث أن قول حكاية التكوين أن الرب خلق آدم من تراب الأرض، لا ينبغي ان يقرأ كذلك لأن «باعتقادي ان المقصود هو تراب من أدمه، ثم يخبرنا ان «أدمه هذه هي اليوم الا وادي أدمه، من روافد وادي بيشه» وان اسم «يهوه» هو اسم الفعل من الجذر هيه، ◁



وهي قرية آل هيه، أي الاله هيه» ويخلص من ذلك الى القول بأن ذلك «مما يزيد في مطابقة جغرافية هذه المنطقة مع جغرافية القصة التي نحن بصددها»[٦].

وكما نرى، بنى الباحث كل ذلك على ما استولده من تشابه بين المسميات. فلننظر في اسم «أدم» أولا. والذي يعرفه الباحث بغير شك أن «آدم» هذه من «آدامه» أي التراب الضارب الى الحمرة والمشتق منها «دام»، أي الدم، والمشتق منها أيضا اسم «أدوم» (الأحمر)، أي اسم عيسو شقيق يعقوب/ اسرائيل.

فالأسماء والمسميات، كما نرى، تتغير وتتشكل وتحور وتبدل وتستنسخ أيضا. وليس لدى الباحث أي برهان ـ والا لكان قد ساقه ـ على أن اسماء الأماكن والأشخاص والعشائر جاءت كذلك في التوراة لأنها أسماء أماكن وأشخاص وعشائر في المواقع الجغرافية التي يقول بها، خلا تخمينه بأنها قد تكون كذلك، وليس لديه بالمثل أي دليل ـ وإلا لكان قد ساقه ـ على أن أسماء الأماكن والأشخاص والعشائر التي وجدها مشابهة في شبه الجزيرة العربية لأسماء أماكن وأشخاص وعشائر في حكي التوراة ليست لاحقة لأسماء التوراة لا سابقة لها ومتسببة فيها.

وبطبيعة الحال، يظل المنفذ الأسلم الى كشف منابع الأسماء والوقوف على تحولاتها وتنوعاتها وسط متاهة الحكي التوراتي المغلف عمدا بالغموض والمفعم عمدا بالمنعطفات والالتواءات، منهج علمي سليم يقوم على البحث المقارن والبحث الأثري لا على المقابلة اللغوية بين تلك الأسماء والمسميات على أساس التخمين ثم محاولة البرهنة بسوق الأمثلة على صحة ذلك التخمين.



استعجال الباحث وتلهفه على مطابقة جغرافيته مع جغرافية التوراة ضيع عليه فرصا. كثيرة أتيحت له

ونحن، اذا ما انصرفنا عن أسلوب التخمين والبرهنة على التخمين، فأصغينا الى كشوف العلم، وجدنا أن «علم الانسان» (الأنثروبولوجيا)، ولا نظنه «مرفوضا» هو الآخر بوصفه نظرية، يزودنا بأدلة لا تدحض على ان فكرة خلق القوة الخفية العليا (الاله) للانسان الأول من تراب الأرض بعجن ذلك التراب وتحويله الى دمية من الطين على شكل ما نعرفه باسم «الانسان» ثم نفخ أنفاس الحياة في تلك الدمية التي من طين، فكرة شائعة شيوعا واسعا للغاية بين مختلف الشعوب والثقافات على ما بينها من مساحات جغرافية شاسعة، وفوارق زمنية واسعة. فالانسان الأول خلق بهذه الطريقة في الأسطورية المصرية (من طين الأرض على عجلة الخزاف) بيد الاله خنومو الذي دعي بأبي الآلهة، وخلق بطريقة قد تكون أشد عنفا لكنها شبيهة في تفاصيلها الأصلية، في أسطوريات ما بين النهرين، اذ يحكي الكاهن العالم بيروسوس أن الاله بعل قطع رأسه فانبجس الدم منه لتأخذ الآلهة الأخرى ذلك الدم وتعجن به ترابا من الأرض فتصنع منه الانسان جسدا (من التراب) وروحا (من دم الاله). والواقع ان تلك الأسطورة البابلية/ السومرية (أي العراقية) بالذات، هي التي شبعت حكاية التوراة عن خلق آدم باللون الأحمر الذي جعل ذلك الخلق على يد يهوه بعجن تراب ضارب الى الحمرة (ادامه) ونفخ أنفاس الحياة فيه، وهو تشبع مفهوم بالنظر الى أن اعادة كتابة حكايات التراث المتناقل شفاها وتحريرها في نصوص التوراة المكتوبة كانت في عصر السبي البابلي. ونقلا عن المصريين، نجد ان الميثولوجيا اليونانية تصف خلق الانسان الأول على يد البطل الأسطوري بروميثيوس بعجن تراب من أرض بانوبس وهي أرض ضاربة الى الحمرة.

ولم يقتصر ذلك الخلق من تراب الأرض على أسطوريات المصريين والبابليين والاغريق، فنحن نجده شائعا لدى شعوب بدائية لا سبيل الى القول بأنها استنسخت معتقداتها من تلك الأسطوريات الدينية المتقدمة، ومنها سكان استراليا ونيوزيلندا الأصليون. فسكان استراليا الأصليون يعزون عملية الخلق بعجن طين الأرض بالماء الى الههم «خالق الدنيا» بوندجل. والماوري، سكان نيوزيلندا الأصليون، العملية الى اله يدعى تيكي يقولون انه أخذ طينا من شاطيء النهر، وعجنه بدمه، وصنعه «على شبهه»، فخلق الانسان الأول. وفي تاهيتي، يقولون ان الذي خلق الانسان اله يدعى تآروا وأنه بعد ان خلق العالم صنع الانسان من تراب أحمر عجنه بالماء، وان ذلك التراب الأحمر ظل طعاما لبني البشر الى ان أثمرت الأشجار التي كان الاله قد زرعها لهم ليأكلوا منها. والقائمة طويلة في الواقع وحافلة بشكل يضيق عنه المقام[٧] الا أن الذي يعنينا ان كل تلك الأسطوريات تحكي نفس الحكاية، وهي ان الاله الذي خلقه فعل ذلك بعجينة من تراب الأرض والماء، أو تراب الأرض والدم، وأنه في الحالات التي لم تحك فيها حكاية الخلق في أي من تلك الاسطوريات ان الخلق جرى بعجن التراب بدم الاله قيل انه جرى بعجن تراب ضارب الى الحمرة بالماء. وواضح طبعا ان مزج التراب بالدم، وجعل التراب الذي يمزج بالماء أحمر اللون، مطلب رئيسي في عملية الابداع الأسطوري (mythopoeic) عن خلق الانسان الذي يعرف كل من خلقوا تلك الأساطير ـ بحكم كونهم بشرا ـ انه قد يكون من طين، لكن طينه يجري في عروقه ذلك السائل الغريب الأحمر الدم، وأن لحمه (الذي من طين) عندما يقطع يكون أحمر اللون.

ومتى خرجنا من مجال «علم الانسان» الى مجال علم الأديان المقارن، وجدنا التفسير لذلك التشابه الى حد التماثل بين أسطوريات خلق الانسان الأول. فعلم الانسان يفسر مثل ذلك التشابه عادة بالاحتكاك الثقافي وما ينجم عنه من انتشار ثقافي (cultural diffusion). لكن ذلك التفسير غير مقبول في حالة ثقافات متباعدة زمانا ومكانا مثل ذلك التباعد. وهنا يقدم علم الأديان المقارن (متى اعتبرنا الدراسة المقارنة للأساطير مكونا أساسيا من مكوناته) التفسير القائل بأن الديانات الأولى كانت ديانات عبدت فيها «الإلآهة الأرض»، أو «الإلآهة الأم»، في العصور الماترياركية القديمة وقبل حلول الديانات الباترياركية التي كديانات رع، ويهوه، وزيوس، محلها. ومن هنا كان تصور الخلق من «لحم» تلك «الالآلهة الأم»، أي من طينها، لكن الاله المذكر الذي قهرها وانتزع السلطان على الكون منها، لما خلق الانسان الأول، أخذ من لحمها (ترابها) وعجنه: إما بدمه، وإما بالماء، مادة الحياة الأولى، وصاغ العجينة المصنوعة من «لحم» (تراب) الأرض ودمه، أو من لحمها الأحمر (التراب الأحمر) والماء، على صورته هو، ثم نفخ في تلك العجينة أنفاس الحياة، فصارت انسانا، او ما أسمته التوراة بـ «آدم» في الاصحاح الأول من سفر التكوين، ثم أسمته «الأدم» بأداة التعريف في الاصحاحين الثاني والثالث للتعبير عن النوع البشري كله.

إلا أن هذا كله ـ بطبيعة الحال ـ «مرفوض» عند الباحث لأن «باعتقاده ان المقصود هو تراب من أدمه. وما أدمه هذه اليوم الا وادي أدمه، من روافد وادي بيشه. والوادي هذا ينحدر تجاه وادي بيشه من مرتفعات عسير من بلدة النماص وموقعه بالتالي هو غرب وادي بيشه، وبالتالي غرب عدنه والجنينة، تماما كما في القصة التوراتية»[٨].

ومثلما فسر حكـايـة «آدم» هذه بوادي أدمـه ووادي بيشه، فسر اسم «يهوه»، وهو أعقد مشكلة في اليهودية، بأنه «اسم الفعل من الجذر هيه، وهي قرية آل هية» ووجد ان ذلك «مما يزيد في مطابقة هذه المنطقة جغرافيا مع جغرافية القصة التي نحن بصددها»[٩]!

والـواقـع ان استعجال الباحث وتلهفه على «مطابقة جغـرافيتـه مع جغـرافية التوراة» ضيع عليه فرصا كثيرة أتيحت له في البحث لكنه تخطاها غير عابىء في معرض هرولته الى اثبات صحة مقولته الأصلية وهي ان الحكاية كلها جاءت من جزيرة العرب. ولو تأنى الباحث قليلا، فتوقف عند ما وقع في سمعه الداخلي كتشابه بين جذر يهوه، الذي قال إنه «هيه» فلم يذهب عدوا الى «قرية هيه أو آل هيه»، لتبين بداية خيط ما كان حريا بأن يقوده الى منشأ يهوه كمعبود أفعي، أو حية. لكن ذلك كان حريا بأن يفسد للبـاحـث مسعى آخر جعل من الضروري بالنسبة اليه ان يجعل اسم «الحية» حنشا كيما ينسب التسمية الى «قرية أخرى اسمها آل حنيشة»!

ولنتـوقف نحن، بغير هرولة، عند تسمية «الحنش» التي اوردها الباحث انتقائيا وبشكل سنجد فيما يلي انه اعتسـافي عملا على تطويع المسألة لمطابقة الجغرافيات.

فالحيات في التوراة كثيرة، ولها اكثر من اسم ليس من بينها «نحش» (المغرية لكونها قريبة من حنش وحنيشة) الا في حالـة واحدة فقط هي تسمية حية موسى النحاس التي يحكي سفر العدد ان موسى صنعها وجعلها راية عندما هاجمت الحيات المحرقـة الشعب» (عـدد ٢١ : ٤ ـ ٩) وعبـدها اليهود حتى زمن هوشع الذي «أزال المرتفعات وكسر التماثيل وقطع السواري وسحق حية النحاس التي عملهـا موسى لأن بني اسرائيل كانـوا الى تلك الأيام يوقـدون لها ودعـوها نحشتان» (الملوك الثاني ١٨ : ٤). و«النحـاس» هنـا في غير موضعها لأن النحاس معدن مصنّع لم يكن معروفا في زمن موسى، وتسميته بـ brass الانجليزية قريبة من التسمية الفينيقية والعبرية «برازل»، أما الذي صنع منه موسى حيته فهو الـ copper، وهي ـ للأسف ـ تترجم بالعـربية أيضـاً «نحـاس»، واسمـه مستمد من «قبرص»، فهو «المعدن القبرصي»، ومن هنا copper. وأقصى ما يمكن ان نميزه به عن النحـاس المصنـع الأصفر، انه «نحاس أحمر»، وهو قابل للطرق وطيّع سهل التشكيل. واسمه العبري نحشيت. ومن هنا أسميت حية موسى النحاس «نحشتان».

وغـير هذه المـرة اليتيمة التي استخدمت فيها تسمية الحية النحاس نحشتان هذه، نجد لحيّات التوراة، وهي كثيرة، أسـماء متعـددة، منهـا «أحشوب» أو «حية حمة الأفعوان» (النفاخ)، و«الصل»، أي ما يسمى في مصر بالطريشة (تثنية ٣٢ : ٣٣ ـ أيوب ٢٠ : ١٤ و١٦ ـ اشعياء ١١ : ٨)، والسـاراف، أي «الحية المحـرقـة» (عـدد ٢١ : ٦)، والحية ذات القـرنـين (الـدفـان)، والحية الفحاحة، التنسيفه، (أشعياء ١١ : ٨ و٥٩ : ٥ ـ والأمثال ٢٣ : ٣٢) وفي موضع آخر يصفها أشعياء بقوله «من أصل الحية يخرج أفعوان وثمـرتـه تكـون ثعبـانا مُسبّاً طيارا»

(اشعياء ١٤ : ٢٩) ويسميها ارميا «الحيات الأفاعي التي لا ترقى» (ارميا ٨ : ١٧).

وفي كل هذه المرات لم ترد تسمية «نحش» الا في ذكر الحية النحاس. وهو ما يدعو للتساؤل: لم أصرّ الباحث على اختيار اسم «نحش»/ «حنش» ليطلقه على حيات التوراة الوارد ذكرها بأسماء عديدة ليس منها «نحش» الا في حالـة صورتها النحاس فقط؟ والجواب واضح: لأن هنـاك ـ كما يقول الباحث ـ «قرية اسمها آل حنيشة.. تحمل اسم الحنش (بالعبرية نحش) كما هو»[١٠]!

وهذا مؤسف حقيقة، لأن الباحث ـ في المواقع التي لم يتصيده فيها تصميمه على اثبات ان التوراة جاءت من شبه جزيرة العـرب ـ ابـدى مقـدرة ثمينـة حقيقة على التعـامـل مع اسطوريات التـوراة واستـظهـار بعض تلافيفهـا. ولـو كان قد صرف نظرا عن حكاية الحنش الشبيه بآل حنيشة هذه لأمكنه بغير شك ان يكتشف لنفسه حقيقة للعلاقة مثلثة الأطراف (وهي جوهرية في القصة) بين هوية يهوه الأصلية كحيّة، وحيّة التكوين التي «أغـوت» حواء، وبين «حوه» أو حواء ذاتها. ولقد كان ذلك حريا بأن يكون أثمن كثيرا من محاولة اللهاث وراء حنش آل حنيشة الكرام.

وبـالمثـل، لو كان البـاحـث قد تأنى قليلا عنـد «الكـروبيم»، لما أخبرنا بمثل ما أخبرنا به من تأكيد أن أولئك الكروبيم المباركين هم «الكهنة». وليس في التوراة أو العهـد القديم كله أو ما كتب عن الكروبيم ما يبرر القول ـ على أساس لفظي تقريبي بحت: «وما الكروبيم الا الكهنـة، جمع كرب، بمعنى «كـاهن» ـ قابل مع اللفـظة العربية الجنوبية القديمـة «مكـرّب» بالمعنى ذاته»[١١] ـ بأن الكروبيم هم الكهنة.

استخدمت لفظة كروبيم في العهد القديم باستمرار في صيغـة الجمـع، الا مرتين اثنتين، هما قول سفر صموئيل الثاني ان يهوه «ركب على كروب وطار ورفّ على أجنحـة الريح» (٢٢ : ١١)، وترديد المزمور ١٨ لنفس الصورة: «طأطأت السماء تحت رجليه. ركب على كروب وطار وهفّ على أجنحة الريح» (٩ و١٠). ولا يتصور ـ ولا يليق في الواقع ـ ان يكون هؤلاء الأتقياء قد قالوا ان يهوه ركب على كاهن وطار فهف على أجنحة الريح. وفي الكتابات الدينية اليهودية جميعا، كما في العهد القديم، استخدمت لفظة كروبيم تسمية لكائنات سماوية قالت الكتابات إنها ـ في الترتيب التاسوعي (المستنسخ أصلا من التاسوع المصري، وليس من آل حنيشة) ـ الحشد كائنات السـماء التي تخدم يهوه، في المكـانـة السـادسـة فوق السرافيم، وكبار الملائكة، والملائكة. والكهنة المباركون ـ مهما كانوا أتقياء ـ لم يكن من المعقول ان يصنفهم احد او يصنفوا أنفسهم (انصياعا للفـظة «مكرّب» العربية الجنوبية القديمة) ككائنات سماوية فوق السرافيم وكبار الملائكة والملائكة.

ونحن نلتقي بالكروبيم، لأول مرة، مبكرا، عند طرد آدم وحواء من الجنة عندما غضب يهوه لأن الحية أوقفتها على الأسرار الخفية «فطرد الانسان وأقام شرقي جنة عدن

جهد لا يمت الى العلم ولا الى التاريخ بصلة حتى وإن كان من الممكن أن يبدو مريحا. للنفس بإزاحة المشكلة من كنعان ونقلها الى عسير والحجاز

الكروبيم ولهيب سيف متقلب لحراسة طريق شجرة الحيوة (الخلود)» (تكوين ٣ : ٢٤).

ولو كان الباحث تأنى، ولم يهرول مسرعا الى عسير وآل حنيشة وآل هيّه، لتبين ربما ان شجرة الحيوة هذه وشجرة معـرفـة الخير والشر اخذتا أخذا بيد موسى من شجرة الايشيد المصرية، وشجرة السماء المصرية أيضا.

لكن الباحث لم يتوقف ولم يكن ليتوقف عند مسائل فرعية جانبية كهذه وهو مسرع وراء الكروبيم وقد حولهم الى كهنـة، وذلك السيف المتقلب الذي اوكل إليه يهوه، حسب ترتيب الباحث للحكاية، مهمة تشديد الحراسة على شجرة الحياة بالاشتراك مع الكهنة: «فأوكل هذه المهمـة الى: «لهيب (لهط) سيف متقلب». ويبـدو أن «لهيب» السيف هذا كان الها ثانويا تابعا ليهوه ومعاونا له. ولعل اسمه اليوم هو اسم قريتي آل أبو هتلة (هتل، وربما في الأصل هطل، استبدالا عن لهط)، وهما قريتان عند رأس وادي بيشة حيث مسرح جميع الأحداث في القصة»[١٢]!

نقل مصر الى شبه الجزيرة العربية

فنحن نرى، نقل الباحث المسألة كلها الى وادي بيشة المبارك ذاك، الذي جرت فيه كل أحداث حكاية خلق الانسان الأول ونقل كل شخوصها وعدّتها الأسطورية، بما فيها شجرة الايشيد وشجرة السماء.

وقد كان الباحث حرياً ـ لو توقف عند ملامح مصرية كثيرة مقتبسة في الحكي، وزاوج بينها وبين كون موسى باسمه ونشأته ومهنته، مصريا وكاهنا من كهنة المعابد المصرية ـ بأن يفطن الى انه متى تخلى عن الأسلوب الذي من قبيل «وربما في الأصل، هطل، استبدالا عن لهط» سيكتشف ان المحتوى الداخلي والأهم للديانة التي يقول انها جاءت من عسير ووادي بيشة وكل تلك الأماكن، يؤكد أنها لم يكن من الممكن أن تتواجد أصلا كديانة لولا ما استنسخ لها، أو ـ بالحقيقة ـ اغترف لها اغترافا، من الديانة المصرية.

وبـطبيعة الحال، لم يظل التأثير المصري بالغ العمق بالغ الاتساع مختفيا في ضباب تشابهات أسماء الأماكن. ومنذ البداية، كان واضحا ان حكاية يوسف، قبل حكاية موسى، ستكون العقبة الكؤود في وجه الفرضية التي ركز البـاحث على اثباتها، حتى بعد ان أعلن انه جاهد في تصحيح الأخطاء السابقة ووضع «القناعة» على المحك.

وقد وجد الباحث، وقد حوله السعي الى البرهنة على صحـة قنـاعتـه، فيما يبدو، من باحث الى روائي، الى ◁

تخطي تلك العقبة الكؤود بحيلة روائية لطيفة هي نقل مصر الى يوسف، لأن البرهنة على صحة «القناعة» اقتضت ان يكون يوسف في بلاد عسير. لكن حكاية يوسف كلها، كما حكتها التوراة، ناضحة بالمصرية. ولذلك، كان من الضروري ان تنقل اليه مصر، هناك، في بلاد عسير، حتى يمكن بعد ذلك «اخراج» موسى وشراذمه الآرامية التي خرج بها من مصر، من أرض عسير.

وقد مهد الباحث لتلك النقلة لغويا باسم قال إنه «لا يعني شيئا، لا بالعربية، ولا بالعبرانية، ولا بالآرامية، هو في الواقع عبارة ختم طءوي من اللغة المصرية القديمة. والعبارة هذه، بكل بساطة، تعني «قلعة مصر». وفي ذلك ما يعني بأن قدماء المصريين كان لهم **على الأقل**، في زمن ما، موطيء قدم بأرض عسير. وهذا ما لم يستبعده أهل الاختصاص في التاريخ القديم، إلا ان الدليل عليه لم يكن كافيا **حتى اليوم**، خصوصا ان التنقيب الأثري في بلاد عسير لم يذهب بعد الى أبعد من المسح السطحي السريع، عدا بعض الحفريات في مواضع قليلة»[١٣].

والى ان يأتي علم الآثار، مع الوقت، بما يدل على الوجود المصري القديم في عسير والحجاز، يورد الباحث «أدلة اخرى قاطعة على العلاقة القوية التي كانت قائمة بين مصر وغرب الجزيرة العربية في القدم، والأدلة هذه تكمن في الأسماء المصرية القديمة لعدد لا يحصى من أسماء الأماكن في عسير والحجاز، وربما غيرها من مناطق شبه الجزيرة. ومن أسماء الأماكن هذه ما هو في الواقع، **وبدون أدنى شك**، اسماء الآلهة التي كان يتعبد لها المصريون»[١٤].

فالباحث، وقد اضطرته مصرية حكاية موسى التوراتية الى ذلك، يغير موقفه من علم الآثار وينتظر منه الدليل، مستقبلا على صحة النظرية. والى ان يوفر علم الآثار ذلك، يقول الباحث ان اسم ختم طءوي يعني ان المصريين القدماء كان لهم، **على الأقل**، في زمن ما (قد يكون وقد لا يكون زمن يوسف)، **موطيء قدم** بأرض عسير. لكنه، في الصفحة التالية من كتابه، يتحول عن «على الأقل»، و«زمن ما»، وعن «موطيء قدم» الى القول بأنه كانت هناك **«علاقة قوية»** قائمة بين مصر وغرب الجزيرة العربية في القدم. وما الدليل على ذلك، علميا؟ **الأدلة القاطعة** على قيام تلك العلاقة، مرة أخرى: أسماء الأماكن وتشابهها الذي رآه الباحث مع أسماء آلهة مصرية، وقد اورد منها ٢٢ اسما، نورد منها، على سبيل المثال: آل يسير= أوزيريس، الياسة= ايزيس، آل يماني= آمون، يانف= انوبيس، الحرشف=آرسافيس (حريشف)، وآل حرو وآل حره=حورس، الخامن=خنوم. فأنت ترى، بالقليل من اعادة ترتيب الحروف، يمكن ان تتشابه الأسماء، فتصبح «أدلة علمية قاطعة». والطريف ان الباحث، في غمرة تحمسه لذلك فيما يبدو، أورد في العديد من تلك الأدلة، التسمية اليونانية للاله المصري، مما قد يشير الى ان اليونان أيضا كانوا قد ذهبوا الى عسير والحجاز قبل عصر يوسف. وحتى أون، مركز عبادة اتون بهليوبوليس (عين شمس الحالية) نقلها الباحث الى عسير بما يمكن ان يتزوج يوسف من أسنات ابنه فوطي فارع كاهنها: «أما اسم أون (ءن)، فلعله اختصار بالعبرية لاسم الاله المصري القديم ونن نفرو (Onnophris) وهو ذاته الاله وسير (أوزيريس).. وتفيد القواميس العربية بأن «ذو أوان» (وهو اسم هذا الاله بالذات) وهو اسم مكان بالحجاز بمنطقة المدينة»[١٥] وكما هو واضح، Onnophris هذه تسمية يونانية. أما الأسم المصري لأوزيريس فليس وسير بل آسار، وأوسار. وأما أون التي تفيد بعض القواميس العربية بأنها ذو الأوان فراسخة قاعدة هناك في عين شمس وكان اليهود عندما بنوا المعبد في القدس يضعون المينورا (الشمعدان) باتجاهها.

ونحن لا نخالف الباحث فيما قاله عن امتداد النفوذ الثقافي المصري، وربما العسكري أيضا الى أغوار نائية (بمقاييس تلك الأزمنة القديمة) في شبه الجزيرة العربية. فالمصريون وصلوا بامبراطوريتهم الى البحر الأسود، وعبادة اوزيريس ذاتها تقول إن ذلك الاله بعد ان علم المصريين الحضارة ارتحل في انحاء العالم فعلمها لغيرهم من الشعوب، وهو ما يجسد على ذلك المستوى الأسطوري انتشار الحضارة المصرية فيما حولها من بلدان العالم. إلا أن نقل الحضارة المصرية بما فيها اوزيريس ذاته وأون، مركز لاهوتية هليوبوليس وعبادة آتون، أول عبادة توحيدية في العالم، الى عسير والحجاز كيما يتمكن باحث معاصر من البرهنة على «قناعة» لديه استمدت «كأكثر ما يكون» من تشابهات مفتعلة ومغتصبة بتغيير الأحرف والأصوات في معظم الحالات، جهد لا يمت الى العلم ولا الى التاريخ بصلة، حتى وان كان من الممكن ان يبدو مريحا للنفس بازاحة المشكلة من كنعان ونقلها الى عسير والحجاز.

وكما قلنا، في دراستنا السابقة، ونكرر في هذه الدراسة الموجزة، يضيق المجال عن المناقشة الكاملة لما ظل الباحث يحاول سكبه من «براهين» على قناعته كيما يكسوها لحما ويجعلها تقوم فتمشي، فمثل تلك المناقشة لا يتسع لها الا مبحث كامل يتناول «القناعة» من مبدأها ليصل بها الى منتهاها.

الا ان من يقرأ كتابي الاستاذ الصليبي، سواء خالفه الرأي او لم يخالفه، لا يملك الا ان يخرج من تلك القراءة، الممتعة بغير شك، والفكهة في مواضع كثيرة، بشعور غامر من الحزن والأسف لكون باحث ناضج كهذا، فيما تفصح عنه معارفه الغزيرة، وجاد، فيما تفصح عنه اهتماماته، قد أغوته قناعة لم يستطع تفحصها علميا، فضيع جهدا لا يوصف في محاولة اقامة البرهان على انه لم يكن مخطئا فيها، وضيع على القاريء ما تشير أفكار ومعالجات في كتابيه الى انه كان قادرا، لولا ذلك الحواذ، ذلك الانشغال بالبرهنة على انه كان على حق، الى انه قادر فعلا على اعطائه من علم وفكر في مجال نظل، فيما يخصه، بحاجة دائمة الى الدراسة الجادة والتفحص المستمر وفتح الملفات المطلسمة □

١. «بين غواية النظرية وحرونة التاريخ»، شفيق مقار، الناقد، العدد الثالث، أيلول/ سبتمبر ١٩٨٨، ص ص ٧٤/٦٩.

٢. الناشر، دار الساقي، لندن ١٩٨٨

٣. كمال الصليبي: «خفايا التوراة وأسرار شعب اسرائيل»، ص ص ١٠/٩

٤. المرجع نفسه، ص ١٣

٥. المرجع نفسه، ص ١٣

٦. المرجع نفسه، ص ١٣

٧. أرجع في ذلك الى

Frazer, wir James:- "Folk-Lore in the Old Testament" Macmillan & Co., London, 1918, Vol. I., pp. 3-29

٨. «خفايا التوراة»، المرجع السابق الاشارة اليه، ص ٢٨

٩. المرجع نفسه، ص ٢٨

١٠. المرجع نفسه، ص ٣١

١١. المرجع نفسه، ص ٣٣

١٢. المرجع نفسه، ص ٣٣

١٣. المرجع نفسه، ص ١٤٩

١٤. المرجع نفسه، ص ١٥٠

١٥. المرجع نفسه، ص ١٦٠

جائزة يوسف الخال للشعر ـ ١٩٨٩:

النتائج في الخريف

بموجب شروط «جائزة يوسف الخال للشعر» للعام ١٩٨٩، أقفل في ٣٠ نيسان (ابريل) الماضي باب قبول المساهمات. وقد بلغ عدد المساهمات المستوفية لشروط الجائزة التي وصلت حتى ذلك التاريخ ١٩٨ مجموعة شعرية موزعة على الأقطار العربية الآتية: ٧٨ سورية، ٣٠ العراق، ٢٤ المغرب، ١٧ لبنان، ١٧ الأردن، ٩ فلسطين، ٦ مصر، ٦ ليبيا، ٣ تونس، ٣ السودان، ٢ البحرين، ٢ الجزائر، ١ اليمن.

ونظراً لكثرة عدد المشاركين في الجائزة، وتسهيلاً لعمل اللجنة التحكيمية فقد تشكّلت لجنة فرعية مؤلفة من قاص وشاعر وناقد، مهمتها القيام بالتصفية الأولى للمجموعات الشعرية المتسابقة. وقد قامت هذه اللجنة بقراءة هذه المسابقات الشعرية التي وصلت ضمن المهلة المحددة، فأبقت على ٥٠ مجموعة من أصل ١٩٨، أحالتها الى اللجنة التحكيمية، واستبعدت الباقي.

ولما رأت اللجنة التحكيمية المتواجدة في ثلاثة أقطار عربية مختلفة، أن حجم المساهمات قد بلغ هذا العدد الكبير، وحرصاً منها على توفير كل الوقت وأقصى الجهد والدقة في تقويم المجموعات الشعرية الخمسين التي بين أيديها، فقد تقرر تأجيل إعلان النتائج من تموز (يوليو) الماضي الى تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٨٩، حتى يتاح لها فرصة أوسع لتبادل الرأي حولها. وسيعلن عن أسماء اللجنة التحكيمية ولجنة التصفية الفرعية، عند إعلان نتائج الجائزة. وتذكّر اللجنة التحكيمية كما يذكّر الناشر بأنها لا يدخلان بأية مراسلات بشأن المسابقة أو الجائزة.

جورج خضر
أو صعوبة هابيل

◄ أحمد بيضون

«الرجاء في زمن الحرب»

المطران جورج خضر

دار النهار للنشر ـ بيروت ـ ١٩٨٧

■ هذا هو العنوان لأن المطران يحاول في هذه المقالات نوعاً من المقالة المقدّسة. ولا أشير ها هنا بالذات إلى الشواهد من الكتاب المقدّس، تتخلل النصوص، ولا إلى العبارات منه تدخل في سبك العبارة. فهذا كله متوقع من راهب يصحبه الكتاب المقدس في العشي والأبكار. وإنما أشير إلى هذا التلمس، في الكتابة، ذاك ان قدسية المقدّس لا تتأتى له من أنّه لا يمس، فلا يتغير منه حرف ولا فاصلة، هذه صفة تابعة. والمقدس محميّ من عبودية البشر، على الحقيقة لا من حريتهم. فهم لو أتيح لهم الرقي إلى نبعه (وهذا هو المرقى الصعب) مدركون أن الذي جاء على هذه الصورة كان له أن يجيء على غيرها وأن الصراط الذي يختطه الكلام الإلهي أشبه بالشفرة ولا يشبه السهوب. إلاّ أنه يرتسم خلقاً إذ ليس لرسمه أنموذج سابق.

كيف للمرء أن يلمّ بهذه الحرية التي هي منبثق المقدس؟ يحاوله. أي يحاول كلاماً لا يعرف آخره بأوّله. فما من فرق إذن بينه وبين انحطاط العرب بشعرهم بغية إحكام تعريفه.

ومحاولة المقدس، عند جورج خضر، تورث لحناً. وهذا كان شأن المقدس في الكلام الإلهي وفي نصوص المتألهين. فاللحن لا يغادر المقدس، وأنت تعجب كيف يلحق به اللحن من لغة إلى لغة مهما يكن من أمر الترجمة. واللحن هو الذي يوهم بملازمة العبارة للعبارة، في الوحي وفي كلام المتألهين، على وجه الضرورة، فإذا تلي: «وما ينطق عن الهوى. إن هو إلاّ وحي يوحى»، حسب من ليس له فضل نظر في حرية الله، ان صاحب الوحي كان مضطرّاً إلى الآية الثانية بعد أن جاء بالأولى. وهذا ليس بشيء. إلاّ أن اللحن هو ما يشعر بهذه الضرورة، مع أنه ناشيء عن عكسها، لأن التنزيل أنشأ لحنه أوّل مرّة.

وحين نذكر اللحن عند جورج خضر نكون ناظرين الى مبدأ الحرية في مبدأ العبارات وفي مجراها ومرساها، ونكون رادّين الى شفرة الصراط هذا التلوّي وهذين الصعود والهبوط، ونكون راغبين في ذاك السر الذي يجمع أقصى الألفة الى أقصى الخلق وينزل على الرحب بالضرورة الدهرية في حرية لحظة كانت لجورج خضر وحده يوم كتب وكان له ان يحجبها عن الجماعة التي تحسب نفسها ناطقة وهي قارئة لا غير.

واللحن الذي ينشئه جورج خضر ينبغي له ان يسمع بمغيبه في اللغة وبما هو أكثر منهما. فالذي يدل على أن الموسيقى جديدة، ها هنا، هو أنها تكاد تودي بمنشئها إلى اللحن الذي هو، في اصطلاح النحويين، الخطأ. هذا الفارس بين مروضي العربية يحاشنها ولا يسلس لها قيادة ويرتجل لها المسالك ولا يرضى بالمطروق من مسالكها. فالفصاحة، عنده، هي اضطرار اللغة الى حرية فكره. ولهذا تجري الجمل على حافّة اللحن، أي على حافة الهاوية، لولا أخذ العبارات بعضها برقاب بعض في حركة هي بين التدافع والتناحر. . .

ولقد تمنيت ان يكون للحن معنى الخطيئة أيضاً، ولكن لم أجده في ثبت. إلاّ أن من شأن المقدس ـ ونحن هنا في حديثه ـ أن يجمع اللاّحن فيه الخطيئة إلى الخطأ، فلا يكفيه، من بعد، أن يقوم اللفظ، بل يجب عليه ان يستغفر ويتوب، وهذا المطران الذي ينشيء لحناً وهو يحاول المقدس والذي توصله فصاحته الى محاذاة اللحن، لا يني يحاذي الخطيئة أيضاً وهو يطلب نصيبه من القداسة.

والخطيئة نافذتنا على المعنى وعلاقتنا بالتاريخ لأن الحرب هي موضوع هذه المقالات، والحرب، وما كان أهليا منها على الأخص، هي احتمال التاريخ المرجح، لسهولته. وحين أقول الخطيئة والتاريخ والحرب يخيل الى القارىء أنني أقول «المضمون»، وحين كنت أقول «المقدس» و«اللحن» خيّل إليّ أنني أقول «الشكل». ولكن يسعني اطراح هذا الفصل، بل يجب عليّ، لا تنازلا للشائع في أيامنا من ان المضمون والشكل واحد، بل شعوراً حقاً بأن التاريخ قد يكون غير المقدس إلا أنهما يتلابسان تلابساً هو غير الصلة بين الشكل والمضمون. والخطيئة واللحن مختلفان أيضاً ـ في دعوى الشعور نفسه ـ ولكنهما قائمان في مساحة واحدة، فلا يعرف أين يبدأ هذا وأين تنتهي تلك.

وبعد فإنني مستعجل جداً الاشادة بالعلاقة التي يتمناها لنا جورج خضر بتاريخنا. فقد لا يكون وجه مطران آخر أو من قام مقامه من سادة الملل، في بلادنا هذه، ألحّ علينا مثل هذا الإلحاح لنقيم مع تاريخنا في علاقة حرية. من أوائل هذه المقالات الى أواخرها تتردد ؟؟؟؟؟ هذه إحدى صورها: «(. . .) الذاكرة ـ إذا كنا عندها وحدها ـ حابسة لفعلنا. الحرية من التاريخ شرط للإسهام في الحاضر». (ص ٤٥). معنى هذا ان الحاضر، عند خضر، له ان يكون جديداً. بل عليه ذلك. والجدة المذكورة تصلنا، من باب آخر، بسائر ما قلنا عن الخلق الذي هو حرية والذي يكون مقدسا حين يكون لحرية الله منه نصيب. وحين يقبل خضر ان تكون المجابهة صفة رئيسة لعلاقتنا بالتاريخ يكاد يجد نفسه وحيداً بيننا، نحن أهل الأديان القديمة والجديدة، نحن أهل الشرق الرازح تحت وهم الأمانة، نحن الذين نخون كل شيء منذ أن اتخذنا الأمانة خطيئة لنا اصليّة.

عدنا الى الخطيئة إذن. وهي محتملة من الاثنين فصاعداً، ولم يكن صدفة أن شهوة الجسد كانت خطيئة الزوجين وأن شهوة القتل كانت خطيئة الأخوين. هذا لمن يفترض ان ما نسميه «اقتتال الإخوة» شيء من إبداعنا (الذي لا أحبّ ان يلحقه مني إزراء). وهذا لمن يفترض أيضا ان له أن يدير قفاه وينصرف الى شأنه، بعد ان يرطن بالقول إنه «يقبل السوي ولو مختلفاً»، أو بعد ان يصرّح بأنه لن يظلم أحداً من «المعاهدين» وأن «لا تزر وازرة وزر أخرى».

جورج خضر الواقف، شخصيا، على شفا الخطيئة، يعرف ان قايين من حواضر بيوتنا وأن هابيل هو الأعجوبة وهو الغريب. فالاختلاف منطو على الخلاف حتما ـ وهذا داء لا تنفع فيه الرطانة ولا الأصالة ـ لأن الناس (من الاثنين فصاعداً) لا يختلفون في صفاتهم وحسب، بل يختلفون ـ وإن شط بينهم المزار ـ على أشياء وأوضاع واعتبارات.

وجورج خضر الواقف بين اللبنانيين، في حروبهم، يتذكر هابيل القرآن باديء بدء: «لئن بسطت إليّ يدك لتقتلني ما أنا بباسط يدي إليك لأقتلك إنّي أخاف الله ربّ العالمين» (ص ١٦٩). هذا موقف أصلي، صعوبته قصوى ولكن بساطته قصوى أيضاً لأن الأفرقة ثلاثة ◁



وحسب: قايين (قابيل القرآن) وهابيل ورب العالمين. وهابيل لا تكفيه الأخوة بل هو محتاج الى خوفه من رب العالمين لتبقى يده مقبوضة، أما حينا نكون لبنانياً واقفا بين اللبنانيين فإن أقصى التعقيد يضاف، في تبيّنك للخطيئة ومعالجتك إياها، إلى أقصى الصعوبة. تلك حال كل منا بالطبع وجورج خضر أحدنا وزيادة. هو مسيحي مشرقي وهو مطران أرثوذكسي وهو طرابلسي لبناني وهو عربي يقيم فيه القرآن - على حذره من الشرائع - فنبدأ بعض جمله إنجيليّة وتنتهي قرآنية. والذي هو هذا كله والذي هو، مع هذا، يباشر المقدس من باب الخلق لا من باب الامتثال، كيف لا تكون الخطيئة احتمالا لكل خطوة من خطاه؟ أعلم أننا في الكلام، ها هنا، ولكن لا أنسى معنى الكلمة من سقراط إلى عيسى ولا ينساه جورج خضر الذي هو أولى مني بالقول إن احتمال الخطيئة يبدأ من احتمال اللحن. والذي تتقاطع أبعاده على هذه الصورة، أو على تلك الكثرة من الصور، وتتوزع مقالاته، أسبوعاً بعد أسبوع، مواضيع منتشرة بين الميلاد والأرز والنخيل ومهجّري الجبل ومعارك طرابلس لا يسهل عليه حفظ التعادل بين كفّتي ميزان الحق وقد لا يتيسر له ان يزن الحق بميزان واحد أصلا، الرجاء عنده تحت كل حرف ولكن اللبنانيين يبدون، في بعض فقراته، أولى الناس بتخييب الرجاء. وهو لسان المحبة ولكن بعض كلامه يتطاير شرراً من عينيه: «كالعظام للكلاب يتركون لنا الحنين»، يقول مثلا (ص ١٦١). وهو يتعفّف عن الدولة تعففاً ينسبه الى المسيحية، وهذه نسبة يصعب عليّ قبولها إلا على أنها رواية جورج خضر، اليوم للمسيحية... روايته إياها في الحرب وفي زحف الاسلام الجديد على السياسة. وهي رواية كان لخضر نفسه غيرها قبل عشرين سنة حين كان يقول ما معناه ان قيصراً رجل مسكين ليس له شيء وان مطلب المسيحية هو سيادة الله على شعبه. ثم انه، من بعد، لا يجد راحته في هذا التعفف. فنراه مغرى في مقالة عنوانها «الأرز والنخيل»، مثلا، باقتراح مبادىء لنظام البلاد ولسياستها ونراه، في مقالات أخرى، يقترح بعدا روحيا للسياسة، وهو ما لا تني تفعله الثورات الدينية على اختلافها. ثم نراه ينكر على البشر - وهم الخطأة - نسبة سياساتهم - أي خطاياهم - إلى الله، أخيراً يصير هذا المسكوني عربياً مسلحاً بهاكس فيبر حين يقرب أميركا، ويصير عربياً - أي عربي - حين يصل الى حديث اسرائيل. ثم يعود طرابلسياً حين تضرب طرابلس...

لا أعلم - على وجه اليقين - أين يخطيء جورج خضر في هذا وأين يصيب. ما أعلمه هو ان هذه النفس معرّضة للعالم وأنها نفس كبيرة. أعلم أنها كبيرة وأنا أنظر إليها تتغلب، عبر زمن الحرب، من مقالة إلى مقالة، ولكبرها عندي أمارة يقينية، وهي أنها تغالب بالرجاء وبإنشاء المقدس خطايانا جميعاً. ونحن نعلم ان خطايانا عظيمة. وجورج خضر يعلم - ولعل شفيعه جرجس كان يعلم أيضاً - ان الذي يغالب خطايا العالم قد يراها - بعد لحظة سهو واحدة - دخلت الى نفسه وأصبحت خطاياه □

تحطيم أسطورة الغرب عن المرأة العربية

محمد عبد الاله ابراهيم

Bouthaina Shaaban

Both Right and Left Handed,

Arab women talk about their lives

(The Women's press, London, July 1988).

■ تنبع أهمية كتاب الدكتورة بثينه شعبان الشيّق والقيّم (بذات اليمين وذات الشمال - النساء العربيات يتكلمن عن حياتهن) الذي صدر في لندن مؤخراً من كونه الكتاب الأول من نوعه الذي يُكتب بقلم امرأة عربية باللغة الانكليزية. علّ هذه الحقيقة بحد ذاتها مهمة جداً للقاريء الغربي: حقيقة وجود امرأة عربية مفكرة قادرة على الكتابة باللغة الانكليزية. ولكن موضوع الكتاب وأثره يتعدى ويتجاوز هذه الحقيقة البسيطة ليعلنها حرباً على صورة المرأة العربية في الغرب المقترنة دائماً إما بالسحر والإثارة والإغواء، وإما الجهل والتخلف والإنزواء. مما لا شك فيه ان المستشرقين غرسوا ورعوا هذه الصورة في أذهان الغربيين ولم يبد المثقفون والمثقفات العرب أية محاولة جدية لتغيير هذه الصورة، على ان جهد الدكتورة بثينة شعبان هو المحاولة الأولى، وهو محاولة قيمة خاطبت القاريء الغربي باللغة والأسلوب اللذين يؤثران فيه كأفضل ما يكون التأثير. فكتابة كتاب من هذا النوع وبهذه الأهمية تتطلب ليس فقط اتقان اللغة وانما فهم الثقافة والحضارة وأسلوب التفكير بعمق. وهذا بالتأكيد ما أحرزته الكاتبة خلال السنوات الست التي قضتها في بريطانيا حيث اعدّت ونالت شهادتي الماجستير والدكتوراه من جامعة وورك انكلترا. لقد أدركت الكاتبة بحق أن اللغة التي يفهمها القاريء الغربي هي اللغة غير المباشرة والأسلوب الذي يؤثر فيه التأثير الأفضل هو الأسلوب الايحائي فتجنبت اللغة التدريسية أو الدعائية، وقاربت مواضيعها بأسلوب قصصي شيق جعلت من الكتاب مجموعة قصص شيقة ممتعة ترويها نساء عربيات من أقطار عربية مختلفة وينتمين الى جميع فئات المجتمع بفلاحيه وعماله ومدرسيه وسياسييه وقرائه وشعرائه وكتابه ومجاهديه في سبيل الحرية والاستقلال. على ان الكاتبة تُري فهماً عميقاً للأحداث السياسية التي تعتري المنطقة العربية وتعطي صورة مروّعة عن الوحشية الصهيونية في فلسطين وجنوب لبنان دون ان تتدخل... تقابل أم الشهيد وتدعها تتكلم عن صبرا وشاتيلا وحصار اسرائيل لمخيمات الفلسطينيين واللبنانيين دون ان تعلّق الكاتبة أو تبدي رأياً. دورها ينحصر في توجيه الحوار من خلال تحديد نوع الأسئلة وإبراز النقاط التي تريد إبرازها من خلال حكايات من عاشوا التجربة، من طُردوا من الأرض وحوصروا وعطشوا وجاعوا وفقدوا الزوج والابن والأهل والوطن والجيران. ومن هذه النقطة بالذات يأتي الكتاب روعةً في إحكام النقاش وتبني الأسلوب الممتع الذي يُغني القاريء الغربي بأكثر مما تغنيه الكتب السياسية عن حق الفلسطينيين في أرضهم والجزائريين في الجزائر (حين حرب الاستقلال) وعن حضارة الدين الاسلامي والروح الاخائية التعاونية التي تملك قلوب أبنائه الصادقين وموقع المرأة في الوطن العربي والدور الذي احتلته دائما في الدفاع عن أرضها ووطنها والتقدير والاحترام الذي احرزته من مجتمعها. وهكذا يحطم الكتاب بلطف ولكن بحزم وتأكيد أسطورة الغرب عن المرأة العربية القابعة في الحريم أو اللاهثة وراء منتجات هارودس او المغلوبة على أمرها في البيت والحقل والمدرسة.

تستهل الكاتبة كتابها بمقدمة تروي بها احداث حياتها الشخصية ونضالها هي من أجل الحصول على الثقافة واتخاذ القرار في اختيار الزوج ورسم معالم مستقبلها. وهكذا يدرك القاريء منذ البداية ان الكاتبة نفسها جزء من التحول والتغيير الذي يعتري المرأة العربية وأن حياتها جزء من النضال الذي تحاول تسجيله للقاريء وللتاريخ. ولا أجمل من وصف الكاتبة لدوافعها في كتابة الكتاب حيث صنفت الدوافع الى صنفين. الأول نبع من مشاهدتها على التلفزيون البريطاني (حيث كانت تقيم في لندن) وحشية الجنود الاسرائيليين في غزو لبنان حيث دمروا البيوت وقتلوا الأطفال والشيوخ وخرجت الأمهات والنساء الحوامل في الشوارع منكوبات مصابات لا يلوين على شيء.. تقول الكاتبة: «مزقتني تلك المشاهد وكنت في ذلك الوقت حاملا اتوقع طفلي الأول وقدرت معاناة الأمهات في فقدان البيت والزوج والابن فعصفت بي مشاعر الألم لما أصاب هؤلاء النسوة..» وبعد سنين زارت الكاتبة بيروت ففوجئت بهؤلاء النسوة اللواتي مسحن دموعهن وضمّدن جراحهن وحملن السلاح وخرجن يذدن عن الدار والأهل والوطن ويدفعن بأبنائهن وأنفسهن وأزواجهن الى المعركة الأساسية والأولى بعد ان قررن ان يدفعن بحياتهن وكل ما يملكن ثمناً لكرامتهن وكرامة

وطنهن. حينذاك تقول الكاتبة: «أدركت أن هؤلاء النسوة عظيمات.. ان لديهن نبع من العطاء الداخلي الذي حوّل المأساة خلال هاتين السنتين الى عزيمة وصبر وتحدٍ.. حينذاك قررت ان أتحدث الى هؤلاء النسوة لأكتشف السر الذي حوّل المأساة في قلوبهن الى نبع ثر من العطاء». وأثارت هذه الصورة في ذهنها ذكرى المناضلات في سورية اللواتي شاركن بحرب الاستقلال وذكرى مجاهدات الجزائر. ذكرى جميلة بوبلشا وجميلة بوحريد فارتسمت خطة الكتاب واضحة في ذهنها وحملت مسجلتها وجالت أرجاء أقطار عربية تستمع الى ما ترويه لها نسوة مليئات بروح التحدي والقوة والعظمة.

تلي مقدمة الكتاب فصول أربعة: سورية، لبنان، فلسطين، الجزائر، حيث تتحدث النساء في هذه الفصول عن تجاربهن في حروب الاستقلال ضد الاستعمار وعن جهدهن من أجل احراز التقدم الاجتماعي والعلمي والتقني الذي يبتغينه. وقد اختارت الكاتبة هذه الأقطار الأربعة لأنها عايشت نضال المرأة في هذه الأقطار وقررت ان تكتب عن دراية وعمق معرفة ولأن دور المرأة في حروب الاستقلال في هذه الأقطار الأربعة بارز ومعروف وما زال نضالها في لبنان وفلسطين يومياً وحياً. على ان البحث يُري ان تجارب النسوة في هذه الأقطار ينطبق في كثير من أوجهه على تجارب النساء العربيات في جميع الأقطار العربية. وقد يكون الفرق واهٍ جداً بين معاناة هؤلاء النسوة في الكتاب ومعاناة أخواتهن من المحيط الى الخليج، لأن الكتاب يسبر أعماق النفس الانسانية والخيوط الدقيقة التي تربط هذه الأعماق باللغة والحضارة والتاريخ والواقع العربي بشكل عام، مما يجعل هذا الكتاب كتاباً ليس فقط عن المرأة العربية وإنما عن العرب بشكل عام. وهذا بالضبط أول ما سمعته الكاتبة حين وصلت لندن واتصلت بإحدى زميلاتها التي تدرس في جامعة في انكلترا. قالت لها زميلتها على الهاتف: «كتابك هذا ليس عن المرأة العربية ولكنه عن العرب. حين كنت أرى النساء والأطفال يرمون بالحجارة على السيارات والجنود كنت أفكر بيني وبين نفسي لماذا يفعلون هكذا.. اليس هناك سبيلا أفضل! ولكن بعد ان قرأتُ كتابك بدأت أحسّ بماذا يفكرون وكيف يفكرون.. بدأت أفهم تاريخ مآسيهم ومن هنا أفهم واقعهم».

إنّ قوة الكتاب تكمن في ابتعاده المتعمد والدائم عن الأسلوب الدعائي والإنشائي، وعن تجنبه تضخيم الايجابيات او تجاهل السلبيات، فقد تميز بالموضوعية والصدق والسعي الدائب وراء الحقيقة من خلال قصص حقيقية شيقة وممتعة روتها نساء عربيات من أقطار عربية أربعة وصفن من خلال معاناة المرأة العربية ودورها الفعال في شتى مجالات الحياة. فهناك الفلاحة والعاملة والمدرسة والشاعرة والكاتبة والبرلمانية والمجاهدة وأم الشهيد. وهكذا يأتي حضور هذه النماذج النسائية الحيّة ليدحض الأسطورة الراسخة في ذهن الغرب ان المرأة العربية لا تملك من العالم سوى بعض جواهره وكل قيوده. وحافظت الكاتبة باتزان وتفكير عميقين على دورها كمترجمة لأحداث وثقافة وحضارة وناقلة لها دون تحيّز او اتخاذ مواقف وبهذا نالت ثقة القارىء وإعجابه. ومع ان الكاتبة لم تركز على المواضيع الدينية او السياسية او الاجتماعية فقد اعطت مقابلاتها المحكمة وأسئلتها المتزنة انطباعاً شاملاً عن وضع المرأة العربية ضمن حضارة إسلامية تحترم المرأة وتضمن لها حقوق الإرث والعمل والأجر والفرص المتساوية. وقد فوجئت قارئات الكتاب الغربيات بأن المرأة العربية تشاركهن كثيراً من صفاتهن ومتاعبهن وقد تكون موقع حسدهن بالنسبة الى قانون الأجر المتساوي والفرص المتساوية الذي يُطبق في معظم الدول العربية والذي تسعى المرأة الأوروبية جاهدة لإنجازه.

وقد اهتمت الصحافة والاذاعة في انكلترا وأستراليا بهذا الكتاب واعتبرته إضافة هامة للأبحاث الاجتماعية المتعلقة بالعالم الثالث والعرب، واتفق كل من قرأ الكتاب على انه يحطّم الصورة التقليدية المظلمة عن المرأة العربية والعرب. فقد نشرت جريدة (نيوكاسل جرنال) مقالاً بعنوان «تحطيم الأسطورة القديمة» وأكدت على عالم المرأة العربية المتغيّر والمشرق الذي يوحي به الكتاب. كما أذاع راديو نيوكاسل مقابلة مع الدكتورة بثينة شعبان وأبدى المذيع دهشته واستغرابه لما قرأه عن شجاعة المرأة العربية ودورها الفعال في تحرير بلادها وبناء مجتمعها. كما أجرى راديو استراليا مقابلة مع الكاتبة أبدت فيها الصحفية دهشتها لما قرأته عن وضع المرأة العربية الإيجابي والمفارقة البالغة بين هذا الوضع ومعلوماتها السابقة عن وضع المرأة العربية الصعب والمتخلف. أما بان لانكستر من مجلة الشرق الأوسط (Middle East Magazine) فقد وعدت بتقديم عرض للكتاب في عدد أيلول القادم وقالت: «على كل بريطاني ان يقرأ هذا الكتاب إذا ما أراد ان يفهم واقع المرأة العربية والعرب». وقد ألقت الكاتبة محاضرات وعقدت ندوات في مناطق مختلفة من بريطانيا عرفت بها بوضع المرأة العربية وأجابت على تساؤلات المهتمين والمستفسرين. وقد تلقت دار النشر اتصالات ورسائل مشجعة عن أهمية هذا الكتاب بالنسبة لكل من يحرص ان يعرف الحقيقة عن حضارة الاسلام والعرب والمرأة العربية. ومع ان الكتاب ليس دراسة أكاديمية لوضع المرأة العربية او الاسلام والعروبة، فقد أدى خدمة قيمة لهذه الجوانب جمعاء وأوصى بصورة متكاملة عن وضع المرأة العربية ضمن ظروفها التاريخية والدينية والثقافية □



ميراي عيد

«الأخضر واليابس»

رواية

جاد الحاج

منشورات اس. بي. سي. سيدني. ١٩٨٧

■ تجريداً، أي لو قيض لنا تصوير العمل الروائي بالأشعة، تشبه «الأخضر واليابس» لجاد الحاج قمعاً، يبدأ بفتحة واسعة تضيق وتضيق في ايقاع لولبي الى ان تصبح ميزاباً مندفعاً بمحتواه. وهي تنطلق من العام الشامل، متجهة نحو الخاص الشخصي، ومن مأساة الجماعة في اطارها القروي الى كارثة افراد خارج كل اطار وكل جاذبية.

تبدأ الرواية بلقطات متفرقة تذكرنا بمقدمات الافلام ذات الطابع التسجيلي، حيث يجري التمهيد للقصة بمشاهد عينية من شأنها الكشف عن خصائص الشخصيات وتوطيد ملامحها. وفي هذه اللقطات ايضا نلمس معالم اللغة التي تذيب المنطوق في المكتوب خالصة الى تكوين شهادة إثنية مميزة. فالرواية لغة تشهد على هوية بيئتها، عاكسة نكهة والوان واصوات وتراث تلك البيئة.

وفي هذا المجال اعطانا جاد الحاج وثيقة تصدّت للفولكلور الريفي اللبناني بأمثاله وشخصياته وزراعاته ومآكله ورقصه وادواته، وكل هذا ملغّم بوصول الحرب الى القرية - تلك الكبسولة النموذجية، منتهى البراءة حيال خبث السرطان. و«وهدة» ليست قرية لبنانية واحدة، معينة بالتحديد، وليست اختصاراً او تجميلا لقرية موجودة في الواقع، بل خلاصة الروح الريفية التي قضي عليها في هذه الحرب، وكانت شهيدة الضحايا لاحتوائها على خميرة تعتقت آلاف السنين، اذ تعود تقاليدها وعاداتها الى أصول كنعانية تمازجت مع الزمن ◁

بالمؤثرات العربية وتخمّرت بها.

ويخيّل اليّ ان المؤلف هاجر مصاباً بشعور مأساوي حيال «زوال تلك الحضارة» كما يقول انيس فريحة. وبدافع من هذا الشعور راح يلملم التفاصيل بكلف وشغف كأنه مالك اناء تكسّر فانحنى يجمعه نثرة نثرة. وليس كشفاً قولنا ان التفاصيل الدقيقة هي خرزات العمود الفقري لأي رواية، دونها يتهدل النص الروائي أو يضحل.

وبعد سقوط القرية في براثن الحرب وسقوط رموزها وتحولها عن حياة التعاون النابعة من تقاليدها الزراعية وحكمها المتوارثة، ينزح البطل الشاهد آدم عواد ليغوص في الدياسبورا الداخلية لبلده الممزق. وفي الجزء الثاني (سياجات) تصوير يشبه المفكرة لوقائع العيش اليومي في ظل بواكير التفكك الاجتماعي والسياسي والاقتصادي. انه الزمن المخضرم بين سنوات النضوج الصعب وبين هجمة الفوضى الغاشمة. وبحسب الرواية كانت البلاد في مرحلة التكوين الاولى برغم النواقص والشوائب، والحرب التي دمرتها اتت في عز نضوجها وصبوة احلامها. وتجدر الاشارة هنا الى ان المؤلف كناقدٍ يشطح احياناً في خطابه كاشفاً عمق جرحه ومدى تورّطه في افكار ومشاعر بطله. مع ان آدم عواد ليس بالضرورة جاد الحاج، بل اظنه يمثل حطام احلام جيل خائب برمته.

سياسياً تقول «الأخضر واليابس» ان كل من حمل بندقية وأطلق رصاصة على ارض لبنان مجرم. وتقول إن كل الفرقاء مارسوا البشاعات نفسها تحت شعارات متشابهة. وبما ان الثورة ممارسة قبل كل شيء، والوطنية ممارسة اولا واخيرا، والديمقراطية لا تكون الا عملا، فان القتل على الهوية والقصف العشوائي ومصادرة البيوت ونهب البلد والخطف والتهجير والتعذيب، بربرية مارسها كل المشاركين في هذه الحرب، ولا براءة لأحد منهم او افضلية. وبناء على رؤيته الساخطة جرّد المؤلف حيثيات روايته من دلالاتها المحلية المباشرة، فلم يذكر اسم «البلد» حيث تجري الحرب ولا اسماء القرى أو البلدات الموجودة على الخريطة، بل ابتكر أسماء ادى تغريبها الى تقريبها وكشفها بقوة أكبر.

وبقدر ما يخيل الينا ان المعالجة انبسطت وتشعبت في الجزء الثاني من الرواية (سياجات) فان القمع آخذ بالانحسار، وكل تلك الطفرة من الشخصيات العابرة والاحداث اليومية الشاهدة على أولى علامات التخلع والانفراط في هيكلية المجتمع اللبناني، ليست سوى الدورة البانورامية المؤدية الى التخصيص والاندفاع في الدراما، نحو مرحلتها الحاسمة في الجزء الثالث. فقصة أسرة آدم عواد تنتهي فصولا في الجزء الثاني مع رحيل الزوجة والام والابنة الى قبرص، وتلوح لنا الاسرة مرة اخيرة برسالة من الزوجة (عبلة) ترسم احوال المهجرين الى قبرص الذين لم يتعلموا من كيسهم و «الفارق الوحيد انهم بلا اسلحة هنا. لكن كل طائفة تكتلت وحدها، وفي افضل الأحوال، اذا التقوا تكاذبوا فمتى افترقوا تشاتموا، كأنهم لا راحوا ولا اتوا، لا انذبحوا ولا انطردوا، وليسوا في القفة نفسها!».

بعد هذه الرسالة الطويلة والجارحة تتوارى الاسرة وراء البحر، ومع ان ذكراها تبقى معلقة في ذهن آدم، فان مرحلة اخرى كانت خيوطها قد تشكلت في منتصف الجزء الثاني تقتحم الساحة: رمزي، المعذب في عشقه وفي سخطه ومرارته، مالك سعيد تاجر السلاح العنين وأحد امراء الحرب الصغار، وسناء الزوجة العاشقة الممزقة في قرارها. واذ يخوض آدم عواد وحده تجربة الخطف ومواجهة الموت والقتل والتعذيب هاوياً الى اعماق الجحيم، يكافح رمزي لتهريب حبيبته سناء من زوجها الطاغية، فكأنه ادونيس وقد خرج لمصارعة الخنزير البري، لتتلوث يداه بالدم ويفقد حبيبته وجنينها وطفلين بريئين في المجزرة.

ان الاحتشاد الوصفي المرصوص الذي يحمل الرواية الى نهايتها الكارثية لا يجب ان يحيد بانتباهنا عن الترميز الدقيق الذي خرج به المؤلف. فقصته لا تعود حكاية ناس واحداث محكومة بالمصادفات، بل ان مسراها العام يفصح عن الادانة النقدية لمختلف الطبقات والفئات التي

الحنين في التراث العربي

عبد الأله الراوي

«الحنين الى الأوطان»
محمد بن سهل الكرخي البغدادي
تحقيق جليل العطية
عالم الكتب . بيروت ١٩٨٧

■ ستتضمن دراستنا التعريف بالكتاب ثم القاء نظرة على ما قام به المحقق.

شاركت، أو احجمت عن المشاركة في الحرب: البورجوازية المحبطة فقزت الى حلمها الأرستقراطي، عن طريق الاثراء السريع عبر تجارة السلاح، وباتت رأس الطاقم الميليشيوي المتبجح، تغتصب الوطن وتقتل المستقبل وتقضي على الرجاء. اما الشبيبة المتمردة ففضلت الفرار في افضل الأحوال. بكلمة اخرى يعترف جاد الحاج في روايته بعجزه وتقصير جيله عن الصمود دفاعاً عن احلامهم، وفي اعترافه كثير من الغضب والمرارة.

هذا هو الواقع: اسلمنا وطنا للسفاحين وجلسنا على المدرّج نتفرج لاطمي الوجوه، مشدودي القبضات، مضروبين على رؤوسنا حتى الضياع. صحيح ينثل شعاع فجر جديد في السطل الاخير، لكن تُرى لمن تشرق الشمس، مرة اخرى؟ ان العوالم المتهدمة في هذه الرواية تبدأ بالتهافت من القمة، وحده الحجر الاول يقاوم الزحزحة والانهيار، فمتى هوى تدحرجت بقية الحجارة كالسيل المجروف. والواضح ان عالم القرية المتماسك بخيوط التاريخ المتينة يأخذ في اعتبار المؤلف حيزاً اساسياً ويعلق عليه أهمية قصوى، اذ من دونه السواحل سهلة الاكتساح، حامل بالفساد، معرضة لتتفيه القيم في سبيل التجارة و«الوطن» في هذا المنظور، برأي المؤلف قرية صحية، قوية، متآخية قبل كل شيء.

من حيث الشكل «الأخضر واليابس» رواية في الرواية. واستطيع الجزم انه ليس في العربية ما يشبه حبكتها ذات الطاقة العجيبة على التوليد والابتكار. اما جدليتها الداخلية فتحافظ على خطاب موحد يعلن اندثار عالم بتقاليده والوانه وروحيته واحلامه، يدين الجهل والقبلية والطائفية والفردية العتيدة. ومن هنا فهي عمل نقدي بامتياز، أتمنى ان يكون فاتحة روايات مشابهة، مثلما كانت رواية «العاري والميت» لنورمن ميلر بعد الحرب العالمية الثانية فاتحة أعمال روائية نقدية غاضبة غزت الأدب الأميركي والأوروبي حتى أواسط السبعينات. فأدبنا بحاجة الى صراخه الشخصي، النابع من واقعه وتجربته، بينما نرى معظم روايات الجيل الجديد تغريبية، تجريدية، تجريبية فكأننا كتبنا «الحرب والسلم» و«الصخب والعنف» و«يوليسيس» وآن أوان اللهو والاسترخاء.

أما من حيث التبويب فان الكاتب فرض على نفسه تبسيطاً مبالغاً باتباعه خط التسلسل المنطقي متابعاً حركة بطله آدم عوّاد في عام واحد بين ايلول وايلول، وأظنه أجبر نفسه على تثبيت الدورة الزمنية هكذا لاحقاً أوراق الرزنامة، كأنه لا يثق بمقدرة القاريء على مواكبة لعبة روائية اكثر تعقيداً، او بمقدرته على التواصل في تبويب روائي يولي الأهمية للمحدث قبل اي شيء، ولا يتورع عن تقليب الماضي والحاضر خدمة لقوة النص. لكن هذا اختيار المؤلف، و«الاخضر واليابس» في النتيجة أول بانوراما روائية تدفق في الجنون التاريخي الفاجع: حرب لبنان المستمرة □

ميراي عيد:
امينة المكتبة العلمية في جامعة ماكواري . سيدني/ استراليا

أولا: التعريف بالكتاب:

أ: مقدمة المحقق: تناولت (الحنين في التراث العربي) وفيها يقدم احصاء بالمؤلفات التي استطاع معرفتها والتي لها علاقة بموضوع الحنين.

يتكلم بعدها عن مؤلف الكتاب الكرخي البغدادي، ويوضح لنا بأن المعلومات عنه قليلة، فلم يذكر أحد لا سنة ولادته ولا تأريخ وفاته، ولكن المحقق يستنتج من خلال المصادر بأن تاريخ وفاته كان بحدود سنة ٣٣٠ هـ، ٩٤٢ ميلادية.

ثم يقدم لنا مؤلفات الكرخي المذكورة في المصادر وهي عبارة عن موسوعة (المنتهى في الكمال) التي تحتوي على اثني عشر كتاباً (خمسة مخطوطة ثم تحقيق اثنين منها من قبل المحقق نفسه، وخمسة مفقودة، أما الحادي عشر فانه سبق ونشر منسوباً الى الجاحظ بعنوان (الامل والمأمول) والثاني عشر فهو موضوع بحثنا هذا).

بعد ذلك يعرّفنا المحقق بقسم من شيوخ الكرخي ويقدم ترجمة لهم وهم: ابن الحرون، ابن طباطبا، موسى بن عيسى، عاصم بن محمد الكاتب، أبو جعفر الكوفي وابن ابي السرّح. يليه منهاج الكتاب وتوثيقه، ثم ينهي المقدمة بايضاح الوسائل التي اتبعها والقواعد التي التزم بها لتحقيق الكتاب.

ب: متن الكتاب المحقق: عدد صفحاته (٧٧)[1] مقسمة الى ١١٨ فقرة، علماً بأن قسماً من الفقرات تضم أكثر من قول أو مقطع شعري. ان عدد الأبيات الشعرية التي أحصيناها في متن الكتاب ٣١٥ بيتاً و٣٠ قطعة نثر.

من خلال الفهرس الذي وضعه المؤلف، فان عدد ابواب الكتاب (١٤) باباً: ما جاء في حب الوطن، الحنين الى البقاع لأهلها، من اختار الوطن على الثروة، من اختار الثروة على الوطن، ذلّ الغربة، ما قيل في نوح الحمام، من تداولته الغربة، من جسمه بأرض وقلبه بأخرى، وصف الوطن بالطيب والنزهة، ما قيل في الأشجار والضياء والبرق وغير ذلك، ما قيل في حنين الأبل، في التمني عن التقرب، وأخيرا في سرعة السير. هذا اضافة الى مقدمة المؤلف، أو (خطبة المصنف) كما سمّاها[2].

جـ: الفهارس: تتضمن الفهارس التي أضافها المحقق: المصادر والمراجع، الاعلام، الأشعار، الأماكن وفهرس محتويات الكتاب. يظهر جليا من خلال قراءة الكتاب بأن المحقق قد بذل جهداً قيماً لاخراج هذا الكتاب وتقديمه لقراء العربية، حيث قام بتخريج الغالبية العظمى من النصوص الشعرية والنثرية الواردة في النص من المصادر الكثيرة التي استعان بها وأشار الى ذلك بشكل واضح.

هذا بالاضافة الى مقارنته بين ما ورد بالمصادر والنصين المخطوطين مع المقارنة في نفس الوقت بما ورد في هذين النصين. كما أنه ضبط ما يحتاج الى ضبط في النص وعرّف ببعض الاعلام والاماكن[3] وقام بشرح بعض الكلمات.

ثانياً: نظرة على ما قام به المحقق:

سنحاول القاء نظرة على ما قام به المحقق من خلال:

أ: التعريف ببعض الاعلام. ب: نسب الشعر لأكثر من شاعر. جـ: معرفة قائلي الشعر أو النثر. د: التعريف ببعض الأماكن. هـ: شرح بعض الكلمات.

أ: التعريف ببعض الاعلام:

عدد الاعلام الذين ذكرهم المحقق في الفهرس هم (١٤٠) بضمنهم مؤلفي المصادر التي استعان بها ومحققي بعض المؤلفات وغيرهم، بالاضافة الى من ذكر لهم قول أو شعر في متن الكتاب المحقق. وحسب ما استطعنا احصاءه، فان عدد الذين نسب لهم قولا أو شعراً (٥٩) - ٤٩ شاعراً و١٠ من الناثرين - وعدد الاعلام الذين عرّفنا بهم المحقق هم (١٢) - (٧) شعراء و(٣) ناثراً و(٢) آخرين - بالاضافة الى مؤلف الكتاب وشيوخه وعدده (٦)[4]، ولكن احد شيوخ الكرخي ادخلناه ضمن الـ (١٢) المذكورين أعلاه لأن له قولاً في متن الكتاب وهو موسى بن عيسى[5].

وهكذا يكون عدد من عرّفنا بهم المحقق من الأعلام (١٨) من ضمنهم المؤلف نفسه.

من خلال دراستنا لاحظنا بأن الدكتور العطية يعرّفنا بقسم من الشعراء المشهورين والذين لا يحتاجون الى تعريف مثل: ذي الرّمة، بشار بن برد، حميد بن ثور الهلالي وكعب بن مالك، في الوقت الذي لا يقدم لنا تعريفاً لشعراء مجهولين لدى الغالبية العظمى من القراء مثل: حليمة الخضرية، نهبان بن عكي العبشمي، عروه العجلاني، ابن الطثرية، خالد بن نضلة. وآخرين. حيث أحصينا أكثر من عشرين من الشعراء غير المعروفين.

اضافة لذلك لاحظنا أنه قدّم تعريفا لبعض الاعلام الذين لم يُذكر لهم قول أو شعر في متن الكتاب أو الفقرة التي قدّم نبذة عنهم فيها - كعبد الله بن طاهر الذي يعرفنا به علماً بأنه ذكر عرضاً[7]، او ابن الحرون والذي ذكر اسمه لمجرد كونه انشد لأحد الشعراء (ابو دُلَف)، بينما سبق وقدم نبذة عن حياته وأعماله في المقدمة باعتباره احد شيوخ ابن الكرخي[8] وكذلك بالنسبة الى موسى بن عيسى الذي يعرفنا به مرّتين[9]. حسب قناعتنا، كان الاولى بالمحقق ان يقدم نبذة موجزة عن الـ (٤٩) الباقين ممن ذكر لهم قول أو شعر او لقسم كبير منهم وبالأخص المجهولين من قبل الغالبية العظمى من القراء. اما اذا اراد ان يترجم لكافة من ذكروا لكانت الفائدة اعم.

وفي حالة عدم استطاعته معرفة بعضهم من خلال المصادر فبامكانه الاشارة لذلك وبشكل واضح كما فعل ◁

بالنسبة لبعض شيوخ الكرخي حيث قال (وروى بن المزريان عن آخرين لم يتيسّر لنا معرفتهم . .)[10]

نعتقد بأنه كان بامكان المحقق وبدون جهد كبير ان يترجم لغالبية الشعراء الذين ذكروا اضافة الى عدد لا يستهان به من قائلي النثر . . ولذا يحق لنا ان نتساءل عن سبب عدم قيامه بذلك، آملين ان يحقق ما نصبو اليه في اعماله القادمة .

ب : نسب الشعر لأكثر من شاعر :

عدد المرات التي نسب فيها الشعر المذكور في متن الكتاب لأكثر من شاعر، بناء على ما ورد في المصادر المختلفة ـ هي (١٣) حالة . وان المحقق في أغلب الأحيان يكتفي بالاشارة الى ذلك دون ان يعطي رأيه كأن يقول: (والأرجح أن الشعر لفلان، أو حسب قناعتنا . . أو ان اغلب المصادر . . أو أن يقول من الصعوبة الاجتهاد لمعرفة قائل الشعر)، بينما في بعض الحالات القليلة أعطى رأيه بشكل أو بآخر مثل: نُسبت بعض الأبيات الشعرية في متن الكتاب لأبي تمام بينما أكد المحقق من خلال المصادر بأنها للبحتري . حيث قال (كذا في الأصل، والصحيح ان الأبيات للبحتري)[11] . او عندما يقول (والأبيات منسوبة في بعض نسخ الحماسة للشماميط الغطفاني وهي لنبهان العبشمي)[12] مستنداً في ذلك على مصدر واحد . . ولا نستطيع ان نحدد كيف قرر ذلك وبشكل قاطع .

جـ : معرفة قائلي الشعر أو النثر :

لقد استطاع المحقق بعد ان بذل جهداً يحمد عليه، وبالاستعانة بمجموعة ضخمة من المصادر من تخريج قائلي (٣٥) مقطعاً شعرياً أو نثرياً (٣١ من الشعراء و ٤ من الناثرين) والذين لم يذكروا من قبل المؤلف في نص الكتاب، أما عدد الفقرات التي أحصيناها والتي لم يستطع الاستاذ العطية معرفة قائليها فهي (٦٣) فقرة (٥٥ من الشعر و ٨ من النثر) .

نرى لزاماً علينا بأن نوضح بأننا لم نقم بعمل هذه الاحصائية لايقاع اللوم على المحقق لكونه لم يتمكن من معرفة جميع قائلي الشعر او النثر، بل بالعكس فانه يستحق كل تقدير واعجاب لكونه بذل ما بوسعه في هذا المجال، وحسبه أنه قدم ما وجده في المصادر . ولكننا كنا نفضل ان يذكر المحقق بشكل واضح بأن الناثر أو الشاعر غير معروف أو مجهول أو بأية عبارة أخرى يفهم منها القاريء ذلك .

علماً بأن المحقق وضع في كثير من الحالات (بلا عزو) والتي وردت (٣٤) مرّة دون أن يوضح المقصود بها . ولكن بعد ان لاحظنا هذه العبارة تتكرر ويذكر بعدها المصادر قدّرنا انها تعني بأن المصدر لم يعزِ هذا القول الى أحد .

ولا ندري لماذا لم يقم بتوضيح ذلك مسبقاً ضمن (المختصرات والرموز)[13] . قد تكون عبارة (بلا عزو) مصطلح متفق عليه بين المحققين أو المختصين في هذا المجال، ولكن القاريء العادي سوف لا يستطيع ببساطة

معرفة المقصود منها، وقد يتصور بأن (بلاعزو) أحد الشعراء المغمورين والذي استطاع الاستاذ العطية اكتشافه او اختراعه!!

د : التعريف ببعض الأماكن :

ان عدد الأماكن التي ذكرها المحقق في الفهرس هي (٤٠) بينما حسب ما أحصيناه فإن عددها (٤٥) .

وعدد الأماكن التي عرّفنا بها المحقق هي (٢) فقط[14]، رغم انه ذكر بأنه استعان (بياقوت في التعريف بأسماء الأماكن الواردة فيه)[15] أي في الكتاب .

هذا علماً بأن قسماً من هذه الأماكن معروفة تقريباً من قبل الجميع ولا تحتاج الى تعريف وعددها حوالي (١٥) منها: العراق، نجد، فلسطين، بغداد، الحجاز، الشام . . الخ، ولكن الأماكن الأخرى لا يستطيع كافة القراء معرفتها ببساطة منها: المنيعة، الضمار، العزيبين، وادي الغميس . . . الخ . لذا نرى بأنه كان على المحقق محاولة تعريفنا بها، وفي حالة عدم استطاعته معرفة موقع المكان فالأفضل ان يقول مثلاً: اسم مكان لم يتسن لنا معرفته، ليفهم القاريء على الأقل بأن هذه الكلمة هي اسم لموقع .

حيث في بعض الحالات لا يستطيع القاريء ببساطة معرفة فيما اذا كانت الكلمة تعني اسم مكان أو تحمل معنى آخر، مثلا: أحب بلاد الله ما بين صارة الى قفرات قد يصوب سحابها[16] ولكن بعد الرجوع الى فهرس الأماكن علمنا بأن (صاره) اسم لمكان، ولكن ما الحل عندما لا نجد الكلمة في الفهرس، مثال ذلك:

لعمرك ما ميعاد عينيك والبكا بداراء الا ان تهب جنوب[17] .

فهل ان (داراء) اسم لمكان أو غير ذلك؟ أو:

بدا مثل نبض العرف والغور دونه
واكناف ليلى دوننا فالاصالق[18]

فهل ان (الغور والاصالق) اسم لمواقع؟

وكذلك:

لعمري لقد هاجت عليّ صبابة
قلوص العياديين ليلة حنّت[19]

فهل ان العياديين اسم لموقع أو لقبيلة أو غير ذلك؟

هـ : شرح معاني الكلمات :

ان عدد الكلمات التي شرحها المحقق هي (١٢) كلمة فقط . بينما احصينا أكثر من (٣٥) كلمة أخرى تحتاج الى تعريف . ومنها على سبيل المثال لا الحصر:

١) قول اعرابي: (اشتهي محضاً رويا وضباً مشويا)[20]

فما المقصود بـ (محضاً رويا)؟

٢) قول اعرابي آخر عندما سئل عن محل سكناه: (مساقط الحمى، حمى ضريه، موضعه لعمر الله ما أريد بها بدلاً، حفتها الفلوات، ونفحتها الغدوات، فلا يملولح ماؤها، ولا تحمى تربتها، ولا يمعر جنابها، ليس فيها قذى ولا اذى ولا وعك، ولا موم . . الخ)[21] .

فليس من السهولة معرفة معنى (يمعر جنابها او ولا موم)

ومن الشعر:

٣) سقى الرمل جونٌ مكفهر ربابه/ وما ذاك الا حبّ من حلَّ بالرمل[22]

فلا ندري لماذا لم يشرح لنا معنى البيت أو على الاقل (جون مكفهر ربابه) .

٤) خليلي ان الجزع امسى ترابه/ من الطيب كافورا وعيدانه رندا[23]

حبذا لو عرّفنا بمعنى (رندا)

٥) لُعن الفراق وجذّ حبل وَتينه وسقاه من سم الاساود ساقي[24]

فهل من السهولة معرفة المقصود بـ (وجذ حبل وتينه)

٦) لقد طلّح البين القذوف ركائبي/ فهل أرينّ البين وهو طليح[25]

ان المعنى العام للبيت ليس سهلا وبالاخص اذا كنا نجهل معنى (طلّح وأرينّ)

٧) سلي هل عمرت الدار وهي سباسب
وغادرت ربعي من ركائبي سباسبا[26]

فهل ان (سباسب) كلمة معروفة من قبل الجميع؟

٨) اذا ما النوى زادت تزيد شوقنا/ وما تأتلي في كل يوم نريدها[27]

فما المقصود بتأتلي؟

٩) فيا حبذا نجد وطيب ترابه/ اذا هضبته بالعشي هواضبه
وريح صبا نجد اذا ما تنسمت/ ضحى او سرت جنح الظلام جنائبه
بأجرع ممراع كأن راضه/ سخاب من الكافور والمسك شائبه[28]

فلا ندري ما معنى (هضبته، هواضبه، جنائبه، سخاب)

١٠) أقول لعيس قد برى الوجد لحمها
فلم يبق منها غير نؤي مجرّد
فنادت مراحاً خوف دعوة عاشق
يشق بي الظلماء في كل فدفد[29]

فلماذا لم يشرح لنا (نؤي وفدفد)؟

ان عدم شرح الكلمات غير المفهومة سيؤدي الى عدم امكانية القاريء العادي استساغة المقطع النثري أو الشعري الذي يحتوي على تلك الكلمة أو الكلمات، وبالأخص فان القاموس غير متوفر لدى كل قراء العربية

أو أغلبهم كما هو الحال بالنسبة لمواطني البلدان المتقدمة. اضافة لذلك فان اكثر المعاجم (عربي - عربي) التي طبعت حديثا لا تفي بالغرض المطلوب لكونها لا تضم كافة مفردات اللغة العربية. فهل ان المحقق انطلق من أنه من واجب جميع القراء ان يكون لهم المام باللغة العربية يوازي أو يقارب المامه هو بها؟

اذا كان هذا هو تصوره مما دفعه الى عدم شرح الكلمات والمقاطع التي لا يسهل على القاريء استيعابها، فإنا نعتقد بأنه موقف يحتاج الى مراجعة، اذ كان الاولى به ان يشرح اكبر عدد من الكلمات او العبارات لتكون مفهومة لدى القاريء ليسهل عليه بالتالي تذوق ما ورد في هذا الكتاب الرائع.

وختاما فإن ما قدمناه من ملاحظات لا يقصد به بأي شكل النيل أو الانتقاص من الجهد الذي بذله الدكتور جليل العطية ولا التقليل من قيمة الكتاب، ولكنا قدمنا ما رأيناه من ملاحظات منطلقين من ان أي مطبوع أدبي أو تاريخي يُفترض ان يكون موجها الى عموم القراء وليس الى طبقة معينة منهم، ونقصد المختصين بالأدب العربي. وأخيرا فان الكتاب الذي بين أيدينا عبارة عن روضة أنيقة يحلو التنزه بها لأنه يضم أرق الأشعار والنصوص التي لها علاقة بالحنين.

ولذا فإن القاريء لا يمل من قراءته ولمرات عديدة لكونه ليس من الكتب التي تقرأ لتلقى على الرف، بل من التحف التي يرغب الانسان ان ترافقه دائما وخاصة بالنسبة للمغتربين □

سنرمز الى: صفحة: ص، فقرة: ف، هامش: هـ.

١- من ص ٣٣ الى ١٠٨ ■ ٢- ص ٣٣ ف ٣٤ ■ ٣- ص ٢٢ ■ ٤- من ص ١٦ الى ١٨ ■ ٥- ص ٣٥ ■ ٦- ص ٤٩ ف ٢٤، ص ٧١ ف ٦٠، ص ٩٨ ف ١٠٥، ص ٥٢ ف ٣٥ ■ ٧- ص ٧٤ ف ٦٨ ■ ٨- ص ٤٩ هـ ١، ص ١٦ ■ ٩- ص ٣٥ ف ٢، ص ١٧ ■ ١٠- ص ١٨ ■ ١١- ص ٧٩ ف ٧٤ ■ ١٢- ص ٧٢ ف ٦٢ ■ ١٣- ص ٢٩ ■ ١٤- ص ٤٣ ف ١٨، ص ١٠٨ ف ١١٨ ■ ١٥- ص ٢٢ ■ ١٦- ص ٤٢ ف ١٦ ■ ١٧- ص ٩٦ ف ٩٩ ■ ١٨- ص ١٠٠ ف ١١٠ ■ ١٩- ص ١٠٣ ف ١١٢ ■ ٢٠- ص ٤١ ف ١٢ ■ ٢١- ص ٤١ ف ١٤ ■ ٢٢- ص ٤٧ ف ٢٣ ■ ٢٣- ص ٥٠ ف ٣١ ■ ٢٤- ص ٧١ ف ٦٠ ■ ٢٥- ص ٧٤ ف ٦٨ ■ ٢٦- ص ٨٠ ف ٧٥ ■ ٢٧- ص ٨١ ف ٨٠ ■ ٢٨- ص ٩٠ ف ٩٠ ■ ٢٩- ص ١٠٣ ف ١١٣ ■ ٣٠- ف ١٧

بعض هموم الثقافة العربية عبر ١٩ مثقفاً

مودي بيطار سمعان

«هموم الثقافة العربية»

فرحان صالح

دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع . بيروت ١٩٨٨

■ صدر «هموم الثقافة العربية» لفرحان صالح الذي يؤطر الاتجاهات المختلفة لهذه الثقافة، ايديولوجيا وتاريخيا واجتماعيا، عبر مقابلات مع تسعة عشر مفكرا وكاتبا من مختلف البلدان العربية، بعد مقدمة بحث للكاتب من ٦٧ صفحة في الموضوع نفسه.

يقول الدكتور محمد عابد الجابري، من المغرب، إن وضعية الفكر العربي في الماضي كانت اكثر تماسكاً. والايديولوجيات العربية التي ظهرت عندنا طوال القرن الماضي لم تكن عربية بالمعنى العلمي انها اجنبية. والتيار السلفي يقرأ المستقبل في الماضي. اما الحاضر فغير حاضر. والوطن العربي كان دائماً وطن الكثرة المكوّنة من الأقليات الدينية والاثنية، وكانت قضيته استمرارية الدولة ووحدة السكان.

والدكتور محمد الطالبي من تونس تناول علاقة الاسلام بالمسيحية واليهودية عبر التاريخ، وقال ان اضطهاد الاسلام لهذين الدينين كان شذوذاً لا قاعدة. وأهم مراكز الثقافة اليهودية في العصر الوسيط كانت في قرطبة والقيروان والقاهرة.

الدكتور الراحل حسين مروة من لبنان، تحدث أيضاً عن الاسلام، وذكر انه كسر نمطية القبيلة وأوجد وحدة بين العرب الذين ينتمون إليه، أي أنه أوجد المجتمع بعد القبيلة والعشيرة. أما القفزة النوعية الثانية فكانت فكرية، اذ ان مبادىء الاسلام ولغته رفعت مستوى الوعي الذي ارتقى من الحسية الوثنية الى التجريدية الذهنية.

ورأت الدكتورة نوال السعداوي من مصر ان المصرية عرفت نهضة في الستينات وخرجت الى العلم والعمل، ثم انتكست في السبعينات، لتتقدم مجدداً في الثمانينات. والشريعة الاسلامية تتخذ غالباً ستاراً لتغطية قهر المرأة به، وهناك الآن في مصر صراع رهيب حول قانون الأحوال الشخصية بين من يريد الحفاظ عليه ومن يبغي منع تعدد الزوجات وحصر الطلاق بالقاضي كما في تونس واليمن والعراق وسورية.

والدكتور عبد العزيز المقالح من اليمن ذكر أن الأدب العربي في محنة تتعاظم مع الأيام، والأديب مذبوح سواء مدح السلطة الرجعية ام التقدمية. والمشرق العربي يكاد لا يعرف شيئاً عن المغرب العربي في الوقت الذي يقرأ آخر إنتاج لشاعر ياباني. وأكبر شاعر عربي لا يزيد ما يطبعه عن خمسة آلاف نسخة.

وتاريخياً، أصيب الشعر بعد ظهور الإسلام بضربة قاصمة، اذ انتقل العربي مع الاسلام من مرحلة العاطفة والطفولة الى مرحلة العقل والرجولة. والشعراء ذهلوا بالمستوى الفني غير المسبوق للقرآن لكنهم واصلوا انتاجهم مستفيدين من الأجواء التي خلقها.

والدكتور سمير أمين من مصر قال ان الناصرية لم تكن مرحلة انتقال الى الاشتراكية انها مرحلة تطور رأسمالي، لعدم وجود تنظيم مستقل للجماهير الشعبية من عمال وفلاحين، وتبلور البورجوازية الجديدة في إطار الدولة. ومعظم التحليلات الغربية للشرق فاشلة لأنها تحاول ان تجد في التاريخ الشرقي المراحل نفسها التي وجدتها في الغرب الذي أنتج نظرة غربية للعالم كله □

خليل حاوي

في مسيرة حياته وث

■ ليس هذا الكتاب الضخم الذي يقع في ٧٤٣ صفحه اول كتاب يضعه الاستاذ ايليا حاوي* شقيق الشاعر الراحل الدكتور خليل حاوي فقد سبق له ان نشر كتابين عن دار الثقافة، الأول «خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره» صدر سنة ١٩٨٤ والثاني «خليل حاوي في مختارات من شعره ونثره» صدر عن ذات الدار وفي ذات السنة. وكان ايليا قد سبق له ان نشر في مجلة «الفكر العربي المعاصر»[1] مقالة عنوانها «خليل حاوي في سطور من حياته وشعره» (ص ١٨ ـ ٢٨) واخرى «قراءة في شعر خليل حاوي»، (ص ٢٩ ـ ٣٩). لخّص لنا فيها أهم ما يود قوله عن شقيقه خليل حاوي.

وقد يتبين لنا من عنوان هذين المقالين أنّ ايليا حاوي يتوسع في كتابه هذا الذي يدور حول حياة خليل وشعره. وهو يقول لنا في مقدمة الكتاب (ص ٨): «وهكذا يكون هذا الكتاب نوعاً من الشهادة وبخاصة في قسمه السيروي وفي قليل من قسمه النقدي».

يبدأ الكتاب بالكلام عن «الشوير» أو «ضهور الشوير» وهي بلدة تقع في اعالي المتن الشمالي على ارتفاع يتراوح بين الف متر والف وثلاثمائة متر في اعالي «الظهور» ويحدثنا عن سكانها وحياتهم، لهوهم ولعبهم بالسيف والترس واشغالهم والحِرف او المهن التي يعملون فيها وخاصة مهنة البناء، فهم بناؤون مشهورون بحيث ان نحو ثمانين بالمئة منهم كانوا يُتقنون فن العمارة، وعن الزراعة والفلاحة والكروم وقطاف العنب والمعاصر والمدارس التي كانت موجودة في الشوير عند مطلع هذا القرن. كما يتناول أعيادهم وطقوسهم الدينية وافراحهم واتراحهم وسهراتهم في الشتاء وفي ليالي الصيف المقمرة. هؤلاء الناس البسطاء، الذين اخذوا شموخهم من أشجار الصنوبر ومن شموخ جبل صنين الذي ينتصب امامهم كالمارد، يأكلون خبزهم بعرق جباههم ومغمّساً بدماء افئدتهم، ورغم الفقر لا يقبلون الذل ولا يخفضون اجنحتهم لأحد.

ومن دون ادنى شك فان ضهور الشوير تعد من أجمل المناظر الطبيعية في لبنان، ولا غَرْوَ أن يتعلق بها خليل وان لا يجد في الدنيا مكاناً يضاهيها.

والد خليل، سليم الحاوي، كان بنّاء يمتهن مهنة العمار، وشأن العديد من ابناء بلدته، كان يعمل في سورية في حوران وجبل الدروز والقنيطرة والجولان. تزوج سنة ١٩١٨ من سليمة نجيب عطايا وهي من بلدته وقريبته في ذات الوقت وكان يعمل في قرية «الهُويَّة» بجبل الدروز حيث ولد خليل ليلة عيد رأس السنة في ٣١ من كانون الأول (ديسمبر) سنة ١٩١٩ في منزل «ابي حسن الكيّوف» كما هو مسجّل في الصفحات الأولى من الكتاب المقدس كما كانت العادة في تسجيل تواريخ ولادة الاولاد عند المسيحيين.

ثم يسرد لنا طفولة خليل في أعقاب الحرب العالمية الأولى، تلك الحرب التي عانى منها اللبنانيون الأمرين وعرفوا بسببها الموت والجوع والفقر والحرمان والهجرة الى دنيا الاغتراب.

تعلم خليل شأن ابناء جيله في مدارس البلدة وكان يتدرّج من صف الى صف وقد أظهر علامات الذكاء والتفوق. وهنا يذكر لنا الكاتب مستطردا أشياء عن تلك المدارس وعن طريقة التعليم فيها وكيف كان الطلاب يتبارون اثناء الحفلات المدرسية العامة في القاء الشعر وكيف ان خليلا كان يفوز دائما بالجائزة الأولى. ولعل أجمل ما يذكره المؤلف عن طرائق التربية والتعليم في تلك الفترة ما يرد في (ص ٢٠٢) تحت عنوان «شجرة قضبان الرمان» حيث يقول:

«وكانت عندنا امام المنزل في «عين المعصرة» رمّانة قليلة الثمر كثيرة العيدان، العيدان تكون متشعبة في اغصانها وتكون نامية وهي جميلة المنظر للعين وقبيحة الوقع على اجسادنا الطرية. وهذه الرمانة اللعينة كانت عدوة مجانية لنا وكان خليل والوالدة والاساتذة في المدرسة يتغذون منها بالقبضان، ولها طعوم كثيرة في جسدي ما زلت اشعر بها حتى الآن. كنا نستميل الاستاذ بأن نجلب له قضيباً من الرمان ومن التوت. وهذه الرمانة كانت تمدني بتلك القضبان التي تثير الشقاق بيني وبين سائر الطلبة لانها سوف تتكسر فاجعاً على اجسامهم».

نعرف اول الأمر أن طفولة خليل كانت سعيدة فهو بكر العائلة والولد المدلل فيها. ولكن شاءت الأقدار ان يصاب والد خليل بمرض عصبي أقعده الفراش وأرغمه على ترك العمل في مهنة البناء المتعبة، وقد أدى ذلك الى تحول في حياة العائلة التي وصلت الى شفير الفقر، فاضطر خليل الى ان يعمل، وهو لا يزال طري العود، في أعمال يدوية شاقة لا تليق بفتى رقيق مرفه مثله فانتقل من العمل في البناء الى الاسكافية الى التوريق والتطيين. ثم يخبرنا بأن العديد من أشقائه توفوا وهم في طفولتهم الأولى وذلك بسبب الجهل والامراض وعدم وجود وقاية صحية وان موت هؤلاء الاطفال انعكس في شعر خليل وظل يتذكرهم طيلة حياته.

في كنف هذه الحياة الصعبة وفي حضن هذه الطبيعة الرائعة نشأ خليل حاوي العصامي الذي كافح وجاهد لكي يعيل عائلته واضطر الى ترك المدرسة للعمل ولكنه ما ترك العلم فكان يدرس في الليل ويطالع ويتعلم الفرنسية والانكليزية على نفسه.

بدأ خليل ينظم الشعر العامي الذي يسمى بالزجل. ثم يستطرد المؤلف في سرد المراحل التي مرّ بها خليل الفتى الجاد المكافح الذي أصبح رجلا قبل وقته لأنه اخذ على عاتقه عبء العائلة التي اخذت تكبر وتزيد، وهو يكرر احياناً بعض الاحداث ولا يتبع التسلسل التاريخي. كل هذه الأحداث تنطبع ولا شك في وجدان الفتى خليل الذي عاد واظهرها لنا في شعره. وهي من هنا ذات أهمية بارزة في القاء الضوء على شعره كما تساعد على فهمه.

وحين قام ابناء الشوير بمظاهرة مطالبين بالاعاشة وكان ذلك في عهد الانتداب الفرنسي واوائل الحرب العالمية الثانية نظم خليل «ردة» اخذوا يرددونها وهم

عره

ميشــــال جحـــا

يسيرون في المظاهرة:
بدنا خبز، بدنا طحين
بدنا ناكُل جُوعانين
ما عنا شغل ماشي
ومحرومين الإعاشة
صرنا مثل الفراشي
يَلّي جناحا مقصوصين.

ثم يقول لنا (ص ١٩٣) ان أول قصيدة زجلية القاها خليل من الاذاعة اللبنانية نال عليها ٣٥ قرشاً، أنفقها في النزول الى بيروت من الشوير للمراجعات والوساطات. يقول فيها:

قومي البسي وتلفلفي بالشّالْ
دقّت جراس العيد
وعالبرد ليكي تجمّدْ الشلّال
ثريّات وعناقيدْ.

في اواسط الثلاثينات، وعندما بلغ خليل السادسة عشرة من عمره أصبح شغوفاً بالزجل وبأدب جبران خليل جبران الذي كان يجسد التحرر والاسلوب الخيالي المجنّح الجميل كما يمثل الثورة خاصة في «الأرواح المتمردة» و «العواصف»[٢].

في تلك الاثناء كان انطون سعادة قد كشف تأسيس الحزب السوري القومي الاجتماعي، فوجد فيه خليل الشاب المندفع الثائر الناقم ضالته، وكذلك استهواه الحزب لأن مؤسسه هو ابن ضهور الشوير، فانخرط فيه وتبوّأ بسرعة مناصب قيادية فيه.

كان خليل معجبا وفخوراً ببلدته الشوير التي أعطت لبنان العديد من الأدباء والشعراء والمعجميين والقادة السياسيين والمفكرين. فهي أجمل بقاع الدنيا في عينيه. لم يكن يستطيع العيش بعيدا عنها. كان يترك بيروت ويصعد الى الشوير كلما سمحت له الظروف ليكحل عينيه بمناظرها الخلابة. وفي أثناء الحرب الاخيرة في لبنان اضطر الى الابتعاد عنها، فآلمه ذلك كثيرا، وحزّ في نفسه، ولعله من الأسباب التي جعلته يضع حداً لحياته.

والمؤلف يعبر عن جمال الشوير وتعلق خليل بها في أكثر من مكان فلنستمع اليه يقول (ص ٢١٨):

«إن الشوير هي أجمل بلدة في العالم وانها أروع بلدة وأنها وحدها تُنبت العباقرة والنوابغ وانها فريدة».

وفي (ص ٢٢١ ـ ٢٢٢) نقرأ تحت عنوان «صلة خليل بالشوير وجبل صنين». هذا المقطع الرائع

«صلة خليل بالشوير، كما قلنا، كانت كما تكون الصلة بين الماء والتراب والشجر وهي ناموس وغريزة بل انها توشك ان تكون غريزة الحياة ذاتها. ما أقام خليل خارج الشوير الا وكانت اقامته مؤقتة. انها مرحلة بين الخروج من الشوير والعودة اليها. انها مرحلة طارئة لا يعتبرها من عمره الفعلي الصحيح، انها من العمر المهدور، العمر الفعلي يكون في الشوير بين الصنوبر و «القادوميات» والحقول والتلال والمطلات اللانهائية التي تدع الشوير وكأنها برج ابراج السماء. حسبها ان تكون قبالة صنين كان، خليل يقول، الشوير جزء منه او انه جزء منها، بينهما نجاوى وأحاديث تستهل منذ مطلع الفجر ولا تكف حتى في أعماق الليل. «صنين» الفتى الناهد ابدا والشامخ بجبينه كمن يكون في شباب ابدي، والشوير قبالته يبثها حنانه وحنينه، بل انهما كانا يتعانقان بالوجد. كانت الشوير تضع من رحمها الرجال الكبار والعتاة والفاعلين والبناة والآكلين بتعبهم وعرق جبينهم والمفكرين وابناء الآن والمطلق والذين يخضعون الاحداث ولا يخضعون لها. الشوير العلية التي تهز أعمدة السماء. جارة صنين وحبيبته يتزيّى لها بكل الأزياء وتتزيّى له، ليس في لحظة واحدة متماثلة مع ذاتها بينهما، كل منهما يبسط اضواءه وظلاله والوانه التي هي الالوان كلها، عرس ابدي في اللون والظل والأشكال والشموخ والغزوة والكبر ويظل صنين يتطاول ويشمخ، يطال السماء وينطحها ويغرز هامته فيها ولا يكف عن ذلك الحوار.

لست أدري كيف كان خليل يحس ان في جباه اولئك الرجال ذوي الاكتاف المنبسطة والسواعد المعروقة، أن فيهم أشياء كثيرة من شموخ صنين. صار صنين فيهم وصاروا فيه».

واضح من هذا الكلام الاعجاب بالشوير وبرجالها وبطبيعتها بشمسها وهوائها ومائها وشجرها وكل زهرة برية في حقولها وكل ثمرة يانعة في بساتينها وكل حبة عنب تتلألأ كالماس في العناقيد التي تتدلى من دواليها.

جبل صنين هذا هو رفيق الشوير وحارسها الأمين لا يفارقها وهي لا تفارقه، واقف ابدا امام بابها يصلي لها في سكون وجلاله. طريق «عين القسيس» و «مطل الدير» ومنها الى «الظهور» كم سار خليل عليها وكم وقف يستلهم تلك الطبيعة الرائعة الجمال. كم وقف على «المطل» ينظر الى الجبل الشامخ الواقف في وجه السماء الزرقاء الصافية والى البحر الازرق الواسع المنبسط امامه في البعيد، هذه الطبيعة الساحرة وهذه البيئة الجبلية الأبية كان خليل حاوي متأثراً بها نجدها في شعره فهي من مصادر إلهامه وخاصة في شعره الزجلي الذي تنكّر له ولم يجمعه. ولا بأس من أن نستشهد ببعض مقاطع من شعره العامي هذا:

الفَجرْ فاقْ وفَتَّح جفُونُو وبِيِنَّ مِن الطاقا
تسمّعي في تزقزق سنُونُو جايي من رواقا

ورفيقتا بتْشِكّ وبْتعلا بهالفَضَا شو فيه
عا شو بتبرم حَلّها تلاقيه هالشي الضايعلا

عمتقلّك اقبعي الكانون راحت ليالي البرد
وقومي تا نتذكر شتي كانون وتلجو بفي الورد

ونقطف شي باقة صمدة العدرا متشوقة للعطر
ومنسرق غناني الهوى الخضرا من وشوشات الزهر

وقبونا المكمّد بادخان تغطس بلون الفجر
تطلّعي هيدي شمس نيسان عمتطرشو بالخمر

عمتقلك اقبعي الكانون راحت ليالي البرد
وقومي تا نتذكر شتي كانون وتلجو بفي الورد

ويقول في قصيدة عامية اخرى يظهر فيها ـ كما في سواها ـ تعلق خليل بلبنان وتغنيه بجماله:

وديان مخبا الليل وقوافل جبال
بتبات فيها الشمس بعشوش النسور
يا مطل عال والدني فسحة مجال
مشوشح بجو الشرق برج من الدهور

والصبية العمبيتلطا الربيع
بعبها الأخضر من ليالي التلوج
ارزه شتلها الرب أحسن ما يضيع
لون الازل تيضم بغصونا يموج

طوفة مواسم خضر وكواير غلال
وسهرات عبيادر سمر عالمعصرا
عالعيون ودروبها مصلى الشلال
عالمصاطب بالليالي المقمرة

في مطلع الاربعينات اضطر خليل الى ترك جنته الشوير لكي يعمل في أعمال مختلفة في «الدورة» و «الحدث» وبيروت وكذلك في «القنيطرة» في سورية والى «غور الاردن» أغلبها أعمال ادارية بسيطة لم تكن تكفي طموحه بل كان يتحرق لاكمال دراسته وتحقيق ما كان يصبو اليه. ◁

الشعر العظيم الذي يستحق أن نسميه شعراً. هو حالة تأملية في الكون والوجود وحدس ورؤيا



فجأة ترك خليل هذه الأعمال التي لا تليق به، وقرر ان يعود الى متابعة دراسته بعد انقطاع زاد على السنوات العشر، والتحق بمدرسة الشويفات العالية سنة ١٩٤٦ ـ ١٩٤٧، فاختصر دراسة المرحلة الثانوية بسنة واحدة، وكان من المتفوقين، وقد مكنه من ذلك شغفه بالمطالعة والدرس على نفسه وسهر الليالي بعد الفراغ من عمله.

في (ص ٢٥٥ ـ ٢٥٦) يقدم لنا جدولا بالأعمال التي عمل فيها خليل في المرحلة الأولى من حياته حتى دخوله الجامعة الاميركية في بيروت لاكمال دراسته الجامعية ثم للتدريس فيها متدرجاً من معيد الى استاذ، فاذا هي تتوزع كما يلي:

١٩٣٣/١٩٣٧: عمل في الاسكافية او االكندرجية عند معلمين مختلفين في الشوير.

١٩٣٧/١٩٣٩: عمل في الباطون والتوريق.

١٩٤٠: عمل في شركة «سوكوني فاكوم» (الدورة، بيروت).

١٩٤١: عمل في سورية (القنيطرة) والاردن (الغور، اربد).

١٩٤٢/١٩٤٤: عمل مع الجيش البريطاني (الحدث بالقرب من بيروت).

١٩٤٥: امضى السنة في المطالعة ونظم الشعر.

١٩٤٦/١٩٤٧: درس في مدرسة الشويفات الوطنية العالية ونال شهادة «الهاي سكول».

كان خليل مولعاً بالجمال يراه في وجه كل صبية من صبايا الشوير او في سواها. ولكن هذا الجمال لا يلبث ان يزول. فلا يلبث وجه المرأة ان يتجعد ويتغير وكان ذلك يترك في نفسه أزمة كيانية وجودية. كان ذلك يحصل بفعل الزمن الذي يغير ويبدل من حال الانسان الذي يطحنه الزمن. هذا يظهر في شعره حيث نجده يلعن الزمن. الانسان يموت موتا بطيئا. محكوم بحتمية الزمن. هذه الفكرة تتكرر في شعره بحيث يصل الشاعر الى حالة من اليأس العدمي.

ولكن خليلا كأي شاب يخفق قلبه للحب مولع بالجمال كان قد تعرف على بعض الفتيات وأعجب ببعضهن، ولكن الشاب الجبلي المتخلق بأخلاق الجبل اللبناني لم يكن يستطيع ان يفلت العنان لقلبه. وان يكن المؤلف، في هذا الكتاب السيرة الذي يصور لنا حياة الشاعر من خلال حياة الشوير وأهلها والفتيات اللواتي احبهن يظهره بأنه كان مفتونا بالنساء كما يصوره لنا (ص ٢٤٩ ـ ٢٥٠) بأنه كان «دونجوانا» حيث يقول عنه:

«وفي العقدين الاخيرين من عمره كانت تلتف حوله اضمامة من الفتيات والنساء في اعجاب وتقدير ومنهن من تولّهن به تولّه الحياة والموت».

ولكن في الحقيقة ان خليلا لم يحب سوى فتاة واحدة من الشوير سافر من أجلها الى الاردن لكي يعمل ويجمع بعض النقود حتى يتمكن من ان يتزوجها عند عودته. ولكن خيبته كانت عظيمة عندما عاد فوجدها قد تزوجت من سواه. ولكن حبها ظل ملازماً له طيلة حياته. بيد ان حب خليل الكبير كان الشعر، وهو لم يشأ ان يتزوج غير الشعر، وان زواجه من امرأة بالنسبة اليه كان بمثابة ضرّة، وهو لا يريد أن يتخذ للشعر ضرّة.

وفي صفحة ٢٥٢ يخبرنا عن الشعراء الاجانب الذين كان خليل مولعا بقراءتهم في تلك المرحلة من عمره وهم الشاعران الانكليزيان ووردسورث (William Wordsworth) (١٧٧٠ ـ ١٨٥٠) وكيتس (John Keats) (١٧٩٥ ـ ١٨٢١) والشعراء الفرنسيين لامرتين (Alphense de Lamartine) (١٧٩٠ ـ ١٨٦٩) وموسيه (Alfred de Musset) (١٨١٠ ـ ١٨٥٧) وبودلير (Charles Baudelaire) (١٨٢١ ـ ١٨٦٧) وخاصة قصيدته «البتروس» (Albatross) المنشورة في «ازهار الشر» «Les Fleurs du Mal» وفرلين Ver-laine)Paul (١٨٤٤ ـ ١٨٩٦). والشاعر الاميركي ادغار الن بو (Edgar Allan Poe) (١٨٠٩ ـ ١٨٤٩).

***

أراد خليل حاوي وقد حقق ما كان يصبو اليه. كان طموحه أن يحقق ذاته، أن يصنع حياته بيديه، أن يبني مستقبله وهو معلم بناء. لقد استطاع ان يتغلب على القدر وعلى الفقر والحرمان والاكتفاء بالقليل القليل. ادرك انه قادر على ان يفعل ذلك بواسطة العلم. العلم هو القادر على انتشاله من واقعه الزري فعاد الى المدرسة عن كبر. وهذا هو السبب الذي جعله يصغّر عمره ست سنوات[٣]، لكي يستطيع أن ينتسب الى المدرسة في الصف النهائي فيها. وهذا ما يوضحه لنا المؤلف (ص ٣٠٧) حيث يقول:

«كانت عودة خليل الى المدرسة حالة من أحوال التحري عن اليقين والماهية وانه يبتني حياته، وان متأخراً، على الصواب وعلى المنهجية وانه يسير فيها على الصراط المستقيم. وهذا الاخلاص في التعامل مع العلم، وان كان ابن نفسه فقد كان نهجا دأب عليه. فاذا أراد ان يدرس مذهبا جماليا أو مذهبياً فلسفياً أو شاعراً أو كاتباً فيها بعد، فانه ما كان يكتفي بالجزء اليسير والأقل وما هو قريب المتناول وسريع الجني وان يكتفي به عما دونه، بل انه في منهجيته واخلاصه، كان ينقب في آثاره وفيها كتب وكتب عنه. ويخيل اليه انه أدرك منه غايته، ثم كان يرتد اليه من جديد ليستوفي تلك الغاية التي كانت تظل دون منال. ادراك نهاية مطاف الاشياء في العلم والفن والمعرفة كانت من عقده المبرمة في وجدانه وكان يلحف بها ويتبرمر ويتعذب، وهو عذابه الخاص به ولا قبل لاحد بازعاجه عنه ولا فهمه، لأنه كان مرتبطا بفعل الحقيقة والوجود عنده. فعلى الارادة الصارمة والتحري الدؤوب والنهائي عن حقائق الوجود والأشياء والأحياء والمناهج والسبل. كان ضربا من الجُلجلة الدائمة التي ما وفق خليل في انتزاع نفسه عن صليبيها».

لقد انقطع خليل عن رفاقه، وتنسّك للدرس والتحضير، وانصرف الى اعداد نفسه اعداداً صحيحاً وجاداً، فالعلم لا يتسع الى شيء معه كما يقولون.

***

أنهى خليل دراسته الثانوية في مدرسة الشويفات العالية بتفوق، فقبل في الجامعة الاميركية في صف الفرشمن (Freshman)، وهو الصف الاول من الجامعة. وكان ذلك في السنة المدرسية ١٩٤٧ ـ ١٩٤٨. وشاءت المصادفات، ان اكون معه في ذات الصف وفي ذات الشعبة (الشعبة الثالثة) وفي تلك السنة بدأت معرفتي به وبقيت صداقتي معه حتى وفاته.

وفي سنة ١٩٤٧ اخذ خليل يعجب بأدب وبشعر أمين نخلة (١٩٠١ ـ ١٩٧٦) كما يفيدنا المؤلف في (ص ٣١٩):

«كان يطرب للدقة المأثورة في عبارة امين نخلة، ويدل عليها ويفسرها ويبين مواقع الجمال فيها وكان يردد قصيدته في «رثاء فؤاد»[٤] شقيق شارل سعد وقد مات شابا، أو قصيدة أمين نخلة في «بودلير» وكان يطرب لها ويغتبط بها ومطلعها:

برّد الدّفء المندّى شفتيك ولوى بالرفق واللين عليك[٥]

ثم يذكر قصيدته في ابيه[٦] التي مطلعها:

يا من رآني وابي مرّة هذا أخي في جانبي بل أخيّ

كما انه كان يعجب كذلك بـ «أفاعي الفردوس» للشاعر الياس ابي شبكة (١٩٠٣ ـ ١٩٤٧).

دخل خليل الجامعة وكان اكبر من رفاقه بحوالي عشر سنوات، كان رجلا ناضجا خبر الحياة مرها وحلوها، عركته وعركها. وفي هذه الاثناء نظم خليل أول قصيدة له باللغة الفصحى نشرها في مجلة العروة الوثقى التي تصدر في الجامعة وعنوانها «اهريمان»[٧]. وأحيانا يذكر اسمها «يَهْوَه».

والتي يمهد لها: «... اله غيور يفتقد ذنوب الآباء في الأبناء»

العهد القديم

ومطلعها:

إلهٌ وأي إلهٍ كؤودْ
يرودُ يرودُ الوجودْ
يُجرُّ البريءَ الى أسرِه
ويضحكُ في سرِّه
فما أنَّهُ الموجع
سوى نغمٍ ممتعْ.

لِمَنْ لهُ عُرسٌ بموتِ الورودْ
كؤودٌ وأيُّ إلهٍ كؤود

* * *

وفي شهر تموز (يوليو) سنة ١٩٤٩ يعدم انطون سعادة زعيم الحزب السوري القومي الاجتماعي من دون أن يحاكم محاكمة قانونية، فتثور ثائرة خليل وهو كان يأمل اصلاح البلاد على يديه. هذا الاغتيال هزّ خليلاً هزاً عنيفاً ولم يستطع ان ينساه طيلة حياته. وقد نظم عدة قصائد في رثاء الزعيم لم يجرؤ على نشرها في حينه. يقول في احداها عنوانها «مصرع القيصر»(٨):

ليلة غار النجمُ كي لا يرى، ليلة غِيل البَطَلُ الاسمَرْ.

وفي قصيدة اخرى عنوانها «الذرى البيضاء»(٩) يقول في نهايتها:

في ضمير الليل مصباحٌ وأشباحٌ ومغدورٌ طريحْ
في ضمير الليل عينٌ شهدت ما كان، مصباحٌ شحيحُ
... أتُرى تَحفَلُ الشمسُ بذكراه فتحكي عنه يوماً وتبوحُ؟

ويجب ألا ننسى ان «الزوبعة»، رمز الحزب، موجودة في شعر خليل كرمز للثورة وللتغيير.

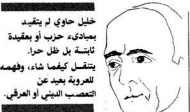
ولكن خليلاً الذي بقي يحترم انطون سعادة، لأنه دفع حياته في سبيل مبادئه، لم يستطع ان يتفاهم مع من خلفه في رئاسة الحزب، فكانت النتيجة ان ابتعد عن الحزب خائباً، وإن تكن عقيدة الحزب استمرت حيّة في وجدانه. وقد انعكست تجربة الشاعر في قصائد ديوانه الأول «نهر الرماد» الذي صدر سنة ١٩٥٧، وحول ذلك يقول المؤلف (ص ٣٣١ - ٣٣٢):

«ومن المؤكد الذي لا لبس فيه ان تجارب خليل الشعرية، منذ تلك المرحلة، كانت تغتذي من الأحلام والأشواق والخيبات التي عاناها في هذا الحزب فضلا عن واقعه الخاص وواقع شعبه، فالحزب افاد خليلا سلبياً ان كان قد اضرّ به ايجابياً، وكان «نهر الرماد» تجاوزاً للعقيدة القومية وانهياراً في الرؤيا الخاصة لاصلاح الكون حتى تبدى له اليقين العربي، فركن اليه واساغه ونام بين احضانه وان كانت تجربته معه ألغيت، في النهاية، أشد فاجعة من تجربته مع الحزب القومي. ففيهما كليهما نال الخيبة المدوية وما كانت سيرة خليل قادرة ان تتجدد إثر الخيبات العربية الصاعقة الساحقة، وما كانت عنده قوة العمر، فتداعى دونها وانهار انهياراً كليا».

الى ان يقول (ص ٣٥٦):

«الا ان اعجابه بالزعيم كان مصاحبا له طوال عمره وكانت حسرته تلتهب في وجدانه وان كان قد انبتّ صلته انباتاً (إنبثاثاً) عنيفا وحادا بمن حمل راية الحزب إثره إلا افراداً قلائل ممن كانت صلته بهم صلة روحية تتعدى الحزب وما اليه».

ومن خلال عرضه لبعض قصائد خليل يخلص الى تحليل شاعريته ورؤياه الشعرية وعملية الخلق الشعري عنده فيقول (ص ٣٦٥ - ٣٦٦):



خليل حاوي لم يتقيد بمبادىء حزب أو بعقيدة ثابتة بل ظل حرا. يتنقل كيفما شاء، وفهمه للعروبة بعيد عن التعصب الديني أو العرقي.

«والحقيقة ان في شعر خليل عاملا تجسيديا قلما تفطن اليه النقاد، وهو عامل الايقاع النفسي الذي يتجسد في ذلك التوتر وتلك اللهفة التي تذاع امواجها عبر القصيدة وتسيل في جنباتها وتتسلل وتتعاظم، موجة اثر موجة. وهذه يمكن ان تكون من أهم عناصر التجسيد والخلق عند خليل».

وفي جواب خليل حاوي على سؤال طرحه عليه جهاد فاضل(١٠) هو: «اشرت الى الرؤيا مرارا فما هو تعريفك لها وما صلتها بالأصالة الشعرية؟»، يجيب خليل حاوي على هذا السؤال بقوله:

«لا أغالي اذا قررت ان الرؤيا الشعرية هي نوع من المعرفة التي تتخطى نطاق العلم المحدود بالظاهر المحسوس وتنافس الفلسفة وتتغلب عليها في مجال الكشف والخلق والبناء. وهي سمة الشاعر الأصيل الذي لا تلمح وراء تاجه شبحاً من أشباح أسلافه، او معاصريه، سواء اكانوا عربا ام غربيين، وبكلمة هي القدرة الهائلة التي يجب ان يتصف بها الشاعر على صهر ما يستمده من نتاج الآخرين وطبعه بنظرته الخاصة الى الوجود وطريقته في التعبير».

ثم يأخذ المؤلف دواوين خليل حاوي بالتتابع بدءاً بـ «نهر الرماد»(١١) ثم «الناي والريح»(١٢) فـ «بيادر الجوع»(١٣) ثم «الرعد الجريح»(١٤) و«من جحيم الكوميديا»(١٥) ولا بأس هنا ان نشير الى ان المجموعات الشعرية الخمس التي تركها خليل حاوي يتألف اسم كل مجموعة منها من كلمتين متناقضتين.

* *

أمضى الشاعر الدكتور خليل حاوي في الجامعة الاميركية اكثر من نصف عمره كطالب اولا بدءاً من سنة ١٩٤٧ ثم كمدرس بدءاً من سنة ١٩٥١ ثم كاستاذ الى حين وفاته سنة ١٩٨٢. ومنها نال شهادة البكالوريوس (B.A.) سنة ١٩٥١ وشهادة الماجستير(١٦) (M.A.) سنة ١٩٥٥.

تأثر خليل بجو الجامعة العابق بالعروبة وخاصة اثر نكبة فلسطين سنة ١٩٤٨. وكان قد أخذ يبتعد عن الحزب القومي كما ذكرنا، فاتجه نحو فكرة العروبة، ولكنه لم يتقيد بمبادىء حزب او بعقيدة ثابتة بل ظلّ حراً يتنقل كيفما يشاء. بيد ان فهمه للعروبة لم يكن ذلك الفهم النابع من الخلفية الدينية المتعصبة أو الصادر عن عصبية عرقية. ففي (ص ٣٧٨) يورد لنا المؤلف كلاما ينقله عن منح الصلح فيقول:

«لكن إعجاب خليل بالثقافة العربية وتطلعه الى دور قومي عربي تاريخي لم يكونا يعميانه عن الخلل العميق والنقص الفاضح في الحياة العربية بشكل عام. واشهد انني ما رأيت الحب والكره مجتمعين في نظرة واحدة كما رأيت في نظرة خليل حاوي الى الاحوال العربية. كان يحب العرب حبا عظيماً، ولكنه كان يكره عقمهم المعاصر كرها عظيما ايضا، ولعل هذه النظرة المركبة هي من أصول ابداعية خليل حاوي الفكرية».

ان الفترة التي قضاها خليل طالباً في الجامعة الأميركية في بيروت هي الفترة التي اعطته الآفاق التي نجدها في شعره. ففيها عاش اشواق التغيير التي يضطرم بها شباب عربي آتٍ من مختلف الأقطار العربية، وفيها تحرّر من الحدود الضيقة الملازمة للحياة السياسية والثقافية اللبنانية المحصورة، وفيها تكونت له نواة مشروعه الشعريّ والفكري الذي حققه فيما بعد عبر دواوينه المعروفة».

ومما لا شك فيه ان تجربة خليل حاوي في الجامعة الأميركية كانت تجربة غنية فيها تعمق بالفلسفة العربية التي اتخذها موضوعاً لاطروحته للماجستير كما ذكرنا، كما درس الفلسفة الغربية وتعمق فيها. بالاضافة الى تأثره بالجو الفكري والأدبي والسياسي السائد فيها.

* *

ثم يعرض لخلاف خليل مع جماعة مجلة «شعر» (ص ٤٠٧ - ٤١٥)، فيعزو الخلاف بينهم وبينه الى ما يلي (ص ٤٠٧ - ٤٠٨):

«ثم بدا لهؤلاء ان خليلا كان امرءاً عاتيا، لا يمكن تدجينه واخضاعه لسنّتهم وان يكون بينهم صوتا مغفلا في جوقة تمتهن التبخير والتأييد، وفقما اتفق، ولشعر متهافت كان خليل يربأ بالمجلة ان تتبناه وان تدعو له وأن تقيم الدنيا وتقعدها من أجله. ثم ان يوسف الخال القى محاضرة في الندوة اللبنانية عن الشعر الحديث(١٧) وذكر أئمته وكان هؤلاء هم انفسهم جماعة مجلة «شعر» وكانت المجلة نشرت ديوان خليل الأول «نهر الرماد»، ومع ذلك، فقد تجاوز يوسف الخال عن ذكر خليل بين اولئك الأئمة».

ولإكمال الصورة الصحيحة يجب ان نضيف ان خليل حاوي كان قد أرسل قصيدة لكي تنشر في مجلة «شعر». وقد نشرت القصيدة وعنوانها «السجين» في العدد الثاني من السنة الاولى، في نيسان (ابريل) ١٩٥٧ (ص ٦ - ٨) - وهي موجودة في «نهر الرماد» (ص ٧١ - ٧٦) مع شيء من التعديل - وكان ترتيبها الثانية بعد قصيدة ليوسف الخال (١٩١٧ - ١٩٨٧) «البئر المهجورة» (ص ٣ - ٥) وجاء بعدها قصيدة «راقصة» لشفيق المعلوف (١٩٠٥ - ١٩٧٧) (ص ٩) تليها قصيدة «النهر والموت» لبدر شاكر السيّاب (١٩٢٦ - ١٩٦٤) (ص ١٠ - ١٢). فيكون خليل قد ◁

قدّم على شاعرين كبيرين احدهما اكبر شاعر في المهجر الجنوبي هو شفيق المعلوف والثاني هو رائد الشعر الحديث في العراق هو بدر شاكر السياب، ولكن خليلا اشترط ان تنشر اول قصيدة في المجلة، وان يقدم لها بشيء من الاطراء. ولما لم يجد شيئا من ذلك أرسل يطلب سحب قصيدة اخرى كان قد أرسلها للنشر في مجلة «شعر» وقطع علاقته بالمجلة. فلم ينشر له في «شعر» سوى قصيدته «السجين» هذه. وانصرف الى مجلة «الآداب».

ثم يهاجم المؤلف جماعة مجلة «شعر» فيقول (ص ٤١٥):

«وليس من يحمل همّ امة وشعب ويعاني جراحه ويحمل هموم الانسان والكيان والكينونة والصليب كمن يلهو ويتهاجن في جمع الألفاظ والصور في قصائده المتقاطعة وحذره الذي يريده ان يكون خلقا».

* * *

لعل الفترة الاكثر غزارة ونضوجاً في شعر خليل حاوي هي الفترة التي امضاها في جامعة كيمبردج من (١٩٥٦ ـ ١٩٥٩)، وهي التي جعلت تجربته الشعرية أكثر عمقا وأوسع مدى.

في كيمبردج غرف خليل من الينابيع الثقافية والفكرية والادبية والفنية. وكان يشكو الغربة والبعاد عن وطنه وأهله والشوير. وهذا الحنين بادٍ في بعض قصائد «نهر الرماد» (١٩٥٧) في «حب وجلجلة» و «المجوس في اوروبا» و «عودة الى سدوم» و «الجسر» وفي قصائد «الناي والريح» (١٩٦١).

وكان يشكو من الصقيع والضباب والدخان الاسود الذي يتصاعد من مداخن المصانع، ويحن الى الشمس والزرقة والصفاء وأشجار الصنوبر الشامخة برؤوسها تظلل الهضاب. فالثلج الذي يكسو المدن والقرى هناك ليس كالثلج الذي يكلل رأس صنين. كما سئم الدراسة والكتب الصفراء.

فكرة القومية العربية عند خليل حاوي لم تكن فكرة سياسية مرتبطة بنظام أو حزب أو دولة ولكنها كانت حالة ثقافية حضارية

والى ذلك كله شارك خليل في الدفاع عن قضايا وطنه القومية وعن حق الشعب الفلسطيني في أرضه. وفي كيمبردج العديد من الطلاب العرب بعضهم لم يأتِ للدراسة بل لانفاق الاموال وهدر سنوات العمر، وبعضهم كان يقوم بنشاطات سياسية أو عروبية وحزبية أراد ان يشرك خليل فيها. بيد ان فكرة القومية العربية عنده لم تكن فكرة سياسية مرتبطة بنظام أو حزب أو دولة، ولكنها كانت حالة ثقافية حضارية رغب فيها وارتضاها وكان قد تحول اليها بعد خروجه من الحزب القومي وعندما جاء الى الجامعة الاميركية كما ذكرنا.

ولا ينسى المؤلف أن يذكر لنا هنا توطد علاقة خليل بديزي الأمير التي لحقت به الى كيمبردج وكيف أن خليلا كان يتأرجح بين الزواج والشعر. وكذلك يصف لنا مزاجيته فيقول (ص٤٥٢):

«والحقيقة انه ليس من اليسير مطلقا معايشة خليل والاقامة معه، فقد كانت تثور فيه ثورات غير محتملة يرجع اثرها حملا وديعا وقد نفث ما في نفسه من عقد الظلام. الا ان ديزي كانت قد وطدت نفسها على التضحية او أنها كانت تحس انها قادرة ان تحتوي تلك «الشعطات» الكثيرة وان تروّض خليلا وتدجنه وما تروض خليل يوماً وتدجّن بل انه أقام على نوع من الطباع الجبلية القاسية والحادة وهي التي كانت تورطه مع الآخرين وتكثر من حوله الأعداء وتقلل الاصدقاء، الا الذين أحبهم حباً جماً وعرفوا طباعه وارتضوا بها». هذا كلام صادق يصور لنا خليلا كما عرفناه.

كان خليل يشارك الطلاب العرب في المهرجانات الخطابية المؤيدة للقومية العربية ولفلسطين. ويظهر ان مشاركته هذه قد أثارت حفيظة اليهود الصهاينة عليه فكادوا له وبيتوا للانتقام منه. وفي (ص ٤٥٦ ـ ٤٥٧) يخبرنا المؤلف بأن خليلا قد تسلم بالبريد علبة لا تحمل اسم المرسل وفيها دجاجة محشوة ـ وهو كان يحب هذه الأكلة ـ فظن أنها مرسلة من والدته، ولكنه ارتاب في أمر هذه العلبة، ثم تناول سهوا قطعة صغيرة من الدجاجة وما لبث ان وضعها في فمه حتى أصابه دوار وأخذ يقيء وما لبث أن أغمي عليه فنُقل الى المستشفى. وبعد أن أسعف وعاد اليه وعيه أخبرهم عن الدجاجة المسمومة. ولكن السرّ لم يكشف، ولم يعرف خليل من الذي أرسل له الهدية المسمومة.

* * *

ينتقل المؤلف بعد ذلك الى شرح بعض قصائد خليل المعروفة من دواوينه كافة، فيحللها ويلقي ضوءاً عليها امثال «الحبار والدرويش» و «عند البصارة» و «السندباد في رحلته الثامنة» و «الناي والريح في صومعة كيمبردج» و «وجوه السندباد». ومن «بيادر الجوع» (١٩٦٥) يتناول قصيدة «لعازر عام ١٩٦٢» فيقف عندها وقفة طويلة من (ص ٥٥٧ ـ ٦٠٤) والتي يتنبأ فيها الشاعر بهزيمة العرب سنة ١٩٦٧، والتي يعتبرها من أروع ما نظم خليل.

وهكذا يأخذ بيدنا وينتقل بنا من ديوان الى ديوان، ومن مجموعة شعرية الى اخرى، ففي «الرعد الجريح» وفي «من جحيم الكوميديا» تتحول القصيدة المطولة عند خليل حاوي ببنائيتها ودراميتها وتكاثف رموزها ورؤياها الواسعة والعميقة الى القصيدة القصيرة المعبرة عن الخيبة والهزيمة وعن واقع لبنان الزري والزمن الرديء، والشاعر المكسور المحطم الذي يعيش في وحشة وغربة ويشعر باحباط في مجتمع مادي لا يأبه للقيم العظيمة، وحضارة هي حضارة الحديد والدخان.

يوفق ايليا حاوي (ص ٦٣٢) في تتبع التطابق بين شخصية الشاعر وشعره ويقول:

«الشاعر الكبير هو قبل كل شيء، الانسان الكبير الذي يصعّد، وهو يحمل صخرة العالم على كتفيه كسيزيف. ولقد تولى الى غير رجعة زمن الشاعر المتهتك، المخذول، المرتجل الذي تنزو عواطفه وتسفه حقائق الوجود وتحقر من شأنها. وهذا الزمن هو زمن الشاعر الشاهد والشهيد، النبي المرجوم أو المصلوب أو المقطوع الرأس. انه الشاعر الرسول».

يحتوي «الرعد الجريح» على خمس قصائد واحدة منها فقط مطولة هي «رسالة الغفران من صالح الى ثمود» من (ص ٩١ ـ ١٣٥) وهي آخر قصائد هذه المجموعة.

و «من جحيم الكوميديا» ـ وهو آخر مجموعاته الشعرية كما اسلفنا ـ يتألف من عشرين قصيدة كلها قصائد قصيرة أو مقطوعات ما عدا القصيدة الأخيرة «شجرة الدر» (ص ١١٧ـ١٥٤) التي يقدم لها بمقدمة نثرية يعرّف بشجرة الدر التي ذبحت الملك الفاطمي ايبك يأخذها من سيرة الملك الظاهر. ومن خلال هذه القصيدة يريد ان يظهر حقد المرأة وكيدها وانتقامها. «ان كيدهن لعظيم». وفيه يعكس سخطه على الاحداث التي عصفت بلبنان والتي ادمت قلبه. وهذه المجموعة تفوح منها روائح الموت والمقابر والاحتضار والاكفان والجنازات، شأن سائر دواوينه. فالموت هاجسه. ففي القصيدة الاولى «قطار المحطة» يظهر لنا ان خليل كان قد عزم على ان يضع حداً لحياته وهو بذلك يكفر عن الشر الذي أصاب وطنه لبنان (جبل الطيوب) بأن يقدّم نفسه ذبيحة وكفارة عن الذنوب التي اقترفها اللبنانيون فيقول (ص ١٦ـ١٧):

«ما هَمَّ لو بَكتِ العجوزُ
ذبيحةً بين الذبائحِ ،
تفتَدي جبلَ الطيوبْ،
تجلُوهُ من كيدٍ
تصلَّبَ في القلوبْ
في البدءِ لم يفتُك أخٌ بأخيهِ
لم يهربْ من العينِ الخفيةِ والعليمهْ
في البدءِ لم تكن الجريمةْ!!
لبنانُ سوف يشدُّ يمناهُ على اليُسْرى،
يعودُ، تضمُّهُ الأم الكريمهْ».

وفي (ص٦٩٤) يلخص لنا مفهوم خليل حاوي ـ الذي يعدّ أكثر شعراء العربية ثقافة ـ فيقول:

«الشعر عند خليل حقيقة كلية وحاسمة وهي تتضمن الماضي والحاضر والمستقبل، وكأن الزمن ينبسط فيها وتنهار جدره وحجبه، ويغدو زمنا واحدا لا زمن فيه، انه الزمن المطلق والنهائي».

وهكذا فان خليل حاوي ينزل في شعره الى الأعماق يحاول ان يسبر غور الحقيقة ان يخوض عباب المجهول مع «البحّار» في قصيدته «البحار والدرويش» ولا يقف عند شاطيء الحياة. الشعر في مفهومه ادراك للحقيقة الكلية وبلوغ المطلق. كما انه يرى ان الشعر العظيم الذي يستحق ان نسميه شعرا هو حالة تأملية في الكون والوجود وحدس ورؤيا ويجب ان يرتكز على القيم الاخلاقية وهو يحرص الى ذلك ان يتناول في شعره قضايا الانسان والحياة والوجود. ان تجربته الحياتية والشعرية متطابقتان، شعره شعر مأساوي يفوح بروائح الموت والفناء بالرماد والجحيم، فيه يحمل قدر الانسان ويدافع عن الحق والقيم.

وهكذا فان كتاب ايليا حاوي «مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره» الذي يضم احد عشر فصلا والذي استعرضناه فانه يتناول سيرة خليل وشعره معا الواحد من خلال الآخر ويلقي الضوء على اسرار حياته ويساعدنا على فهم شعره وتطوره من الشعر العامي الى القصائد المطوّلة التي أشبه ما تكون بالبناء المتماسك المرصوص. كما يطلعنا على أشياء حميمة في حياة خليل لا يستطيع ان يعرفها غيره.

مآخذ على الكتاب

١ـ هناك أخطاء مطبعية عديدة كان على المؤلف أن يتلافاها. كما ان هناك احيانا اخطاء في الشعر وقد اشرت الى بعضها.

٢ـ ص ٢٠١ يقول انه كان عند خليل عدد من مجلة «المعرض» صدر سنة ١٩٣٦ فيه قصائد لمعظم شعراء تلك الحقبة يذكر من بينهم (خليل زكريا) الصواب هو الياس خليل زخريا.

٣ـ (ص ٣٢٣) يذكر ان خليل قد درس ـ وهو في صف الفرشمن ـ على الدكتور موسى الحسيني. اسمه الدكتور اسحق موسى الحسيني[18]. وهو لم يدرس عليه في هذا الصف لأن الدكتور الحسيني لم يكن قد جاء الى الجامعة الاميركية بعد. انه الاستاذ الذي اشرف على اطروحته سنة ١٩٥٥. وفي (ص ٣٩٦) كذلك يورد اسمه خطأ.

٤ـ في (ص ٤٠٧) يذكر ان اسم والد انسي الحاج هو (يوسف الحاج) والصواب هو لويس الحاح. وكذلك يورد اسم الدكتور فؤاد رفقه خطأ فيكتبه (رفقا).

٥ـ في (ص ٤٠٩) يستشهد برأي ليوسف الخال اورده جهاد فاضل في كتابه «قضايا الشعر الحديث»[19] ويذكر أنه في ص ٢٩. الصواب هو صفحة (٢٩٢).

٦ـ يسترسل احيانا فيأخذ في تحليل شخصيات روايات شكسبير «هاملت» و «ماكبث» ومسرحيات سفوكل ويحدثنا عن اجاكس وانتيفون والكثرا ويتابع سرد الاساطير حتى ليكاد ان يجعل من خليل شخصية اسطورية.

٧ـ عدم التقيد بالتسلسل التاريخي وتكرار بعض الاخبار احياناً

٨ـ لا ادري لماذا اهمل التحدث عن انتحار خليل والأسباب التي دفعته الى ذلك.

وأخيرا، ومهما يكن من امر، فالكتاب ممتع ومفيد وهو يتناول سيرة شاعر كبير لا شك في انه سيلقى اهتمام القراء والنقاد يكتبها اقرب الناس اليه.

وأخيرا، فهذا النمش لا يضير الوجه الجميل□

*** يكتب اسمه بال (الحاوي) وأحيانا من دونها (حاوي).**

(١) حزيران (يونيو) تموز (يوليو) ١٩٨٣ العدد ٢٦، وهو عدد خاص عن خليل بمناسبة مرور سنة على انتحاره.

(٢) تجدُر الاشارة هنا الى ان خليلاً قد اختار موضوعا لاطروحته للدكتوراه في جامعة كامبريدج جبران خليل جبران. صدرت بالانكليزية سنة ١٩٦٣ ونقلها الى العربية سعيد فارس باز، دار العلم للملايين. بيروت ١٩٨٢.

(٣) هذا ما يفسر أن تاريخ ولادته الرسمي في هويته هو سنة ١٩٢٥. راجع بحثاً لنا في مجلة «دراسات عربية» العدد ٧ ايار (مايو) ١٩٨٥ (ص ٩٤ ـ ١٠٧) عنوانه: خليل حاوي اضواء على شخصيته وشعره.

(٤) عنوانها «مرثية الحبيب» راجع «دفتر الغزل» لأمين نخلة الطبعة الأولى المكتبة العصرية. بيروت ١٩٥٢ (ص ٥٤) وكذلك «الديوان الجديد» لابن نخلة منشورات دار الكتاب اللبناني في بيروت، ١٩٦٢) (ص ٤٢). (القيت هذه القصيدة في الحفلة التأبينية التي اقيمت للفقيد ونشرت في مجلة «المعرض» ٢١ حزيران (يونيو) ١٩٣٦. السنة ١٦ العدد ١١٠٦).

(٥) «الى بودلير» في «دفتر الغزل» (ص ٤٧)، وفي «الديوان الجديد» (ص ٢٩٥). والبيت كما يورده فيه خطأ والصواب هو: برّد (الفي)، وليس (الدف).

(٦) عنوانها «تذكار» في «دفتر الغزل» (ص ٧٧) وفي «الديوان الجديد» (ص ١٣٢).

(٧) عنوانها في مجلة «العروة» العدد ٣ نيسان (ابريل) ١٩٤٨ (ص ٥٩) «إله».

(٨) يبدأها بمطلع غزلي: كوني لي الليلة صدراً حنون يأسو شجياً سحقته الشجون.

(٩) نشرت في مجلة «الأداب» عدد ٥ سنة ١٩٥٥.

(١٠) قضايا الشعر الحديث، دار الشروق ص ٢٧٧). بيروت ط ١٩٨٤١.

(١١) طبعة اولى بيروت مجلة شعر ١٩٥٧، ثم دار الطليعة بيروت ١٩٦١، فدار العودة، بيروت طبعة اولى ١٩٧٢ وطبعة ثانية ١٩٧٩، (ضمن «ديوان خليل حاوي»).

(١٢) دار الطليعة، بيروت ١٩٦١، ثم دار العودة ١٩٧٢، ١٩٧٩، (ضمن «ديوان خليل حاوي»).

(١٣) دار الأداب بيروت طبعة اولى ١٩٦٥، ثم دار العودة ١٩٧٢ و ١٩٧٩، (ضمن «ديوان خليل حاوي»).

(١٤) دار العودة بيروت، طبعة أولى ١٩٧٩/٦/١٥.

(١٥) دار العودة بيروت، طبعة اولى ١٩٧٩/٧/١٠. وهي آخر مجموعة شعرية صدرت له.

(١٦) كانت اطروحته عن «العقل والايمان بين الغزالي وابن رشد».

(١٧) القى يوسف الخال محاضرة عنوانها «مستقبل الشعر في لبنان» في الندوة اللبنانية بتاريخ ٣١ كانون الثاني (يناير) ١٩٥٧. وهو لم يذكر خليل حاوي لان ديوانه «نهر الرماد» لم يكن قد صدر بعد عن دار مجلة شعر.

(١٨) ولد الدكتور اسحق موسى الحسيني في القدس سنة ١٩٠٥ وجاء الى الجامعة الاميركية سنة ١٩٤٩ ـ ١٩٥٦.

(١٩) دار الشروق بيروت، ١٩٨٤. في هذا المقال يشير يوسف الخال الى علاقة الشاعر خليل حاوي بمجلة «شعر».



لسنا كأوراق الخريف

خالد التويجري

■ عزيزنا نزار:

يوم كتبت قصيدتك «أبو جهل يشتري فليت ستريت» هل راودتك فكرة التساؤل؟ أتساءلت لمن تكتبها؟ ما ثقافتهم وتفكيرهم؟ ما لونهم وجنسهم؟ ألهم تاريخ وحضارة؟ أتصورت أنهم لقطاء قذفتهم الصحراء من رحم الجوع والعطش، غلبتهم الظروف وسلبتهم أصالتهم وقيمهم؟ هم مسختهم براميل النفط فشوهت ملامحهم؟ أتراه قد راودتك هذه الفكرة؟ لا أدري يا سيدي أعايشت هذه الأسئلة يوم كتبت رسالتك القصيدة إلينا نحن قراءك؟؟ أشك في ذلك، فسياط القصيدة جلدتنا حتى النخاع وجلدتك معنا، ولكن الفرق أننا جُلدنا وأنك الجلاد. وذلك هو المؤسف والمحزن في ذات الوقت، فشاعر مثلك نُكبره عن الظُلم والسخرية بمقدرات الشعوب وأجناسها، نُكبره عن الخلط والتجديف. فالطريق فيما بين النقد والتهكم خيط رفيع لا يراه ويُحس به غير المدركين لفن النقد، والتمييز بينهما أمر يصعب على الكثيرين، وقد تشابهت عليك الصور واختلطت ألوانها فيوم تقول:

«تسرب البدو الى قصر بكنغهام»
«هل أصبحت انكلترا؟
تصحو على ثرثرة البدو
وسمفونية النعال؟؟»
«هل أصبحت انكلترا؟
تمشي على الرصيف بالخُفِّ وبالنعالْ
وتكتب الخطَّ من اليمين للشمال؟؟»

وقولك:

«جئنا لأوربا
لكي نستنشق الهواء
لكننا لم نتأمل زهرة جميلة
ولم نشاهد مرة حمامة بيضاء
وظلَّت الصحراء في داخلنا»
وظلتِ الصحراء

يوم تقول كل ذلك يا سيدي أتساءل في حيرة: هل أصبح البدوي في ثقافة نزار رمزاً بليداً، وإنساناً همجياً لا يكاد يبصر موضع نعليه؟ وهل إذا أصبحت انكلترا تمشي على الرصيف بالخُفّ وبالعقال وتكتب الخط من اليمين للشمال، معناه أنها تجاوزت معنى الحضارة؟ وهل أصبح العقال والخُفّ رمزين في قاموسك للتخلف والتراجع؟ ومتى كانت اللغة العربية عاراً على انكلترا؟

ليتك تجاوزت كل ذلك

ليتك لم تعبر فوق جروح امتك المصابة في قلبها، والى أين العبور؟

ليتك يا سيدي لم تسخر منا ومن ثيابنا، ومن أجسادنا وأناسنا التي سعفتها حرارة الشمس واحتضنتها الصحراء، وظللنا في أحضانها «وظلت الصحراء في داخلنا». لا يعيبنا ذلك ولا يُنقص من عروبتنا وكبريائنا، ولا نبدل حبنا لها، ولا نساوم بها «بزهرة جميلة.. او حمامة بيضاء». انها أرضنا التي لم تلملم شملها طبيعة الأشياء ولا الحظوظ والصدف، بل روتها دماء أهلنا يوم طووا البيد بحوافر الخيل وأخفاف النوق التي سخرت منها في ملاحمك الشعرية، فالتحمت أعضاءها وبرئت علتها على يد لابسي العقال والثوب والخُفّ، راكبي النوق الذين كتبوا التاريخ بدمائهم لا بأقلامهم، بعزمهم لا بأحلامهم، لا يا سيدي لسنا كأوراق الخريف التي ييبست فلفظتها شجرة الوطن كما لفظت غيرنا أشجارهم، ولا رضعنا العقوق من أثداء أمهاتنا، ولا أرضعتنا مرضعة غريبة عنّا في لونها ودمها وحليبها، ولا ارتحلنا من أوطاننا بحجة الجوع والفقر يوم كُنا لا نجد غير فتات لا يصلح للدواب نسد به رمق الجوع، ما كبرنا على الوطن ولا هو كبُر علينا.

ويوم تفجرت أرض الجوع بنفطها لم يغلق البدوي أبوابه في وجه إخوته العرب، وما تعود ابن الصحراء ان يكون كذلك. ابدا يا سيدي لقد قاسمناهم رغيف الخبز، وفتحنا أبواب بيوتنا لهم، وتحملنا الكثير الكثير بلا منّة في سبيل الوطن الكبير، لقد كان للنفط دوره الرئيسي في كثير من القضايا المصيرية ولا يزال، ولكنك يا نزار تعمدت ان تراه بعين ليست بعين الرضا، فرأيت فيه السقوط والانحلال، ولم ترَ وجهه الآخر فهبطت بشعرك الذي عمّ وشمل وصفع كل أبناء الجزيرة مشككاً في أصالتهم وقيمهم ولغتهم وانتمائهم، كل ذلك باسم الغيرة على الوطن.

شاعرنا الكبير:

في معايشتي لشعرك كنت دائماً أعيش معك حواراً طويلاً تنتشر في أعماقه تساؤلات كثيرة بعضها أجد له جواباً في قصيدة وبعضها الآخر يسقط في دائرة الغموض او الحيرة او الشك، وانتزاع الانسان من هذا المحيط يحتاج الى طرق للإقناع أقوى من الغموض والحيرة والشك لانتزاعه منها، ومن تجربتي معك ابتداء من قصيدتك «طفولة نهد» الى «أصهار الله».

من تجربة الوطن وهمومه واحلامه وآماله الى «التجربة الانكليزية التي وضعتك في اطار حضاري وإنساني كُنتَ بأمس الحاجة اليه» كما تقول حيث «غسلت أمطارها أعشابك الشرقية العطشى».

من «أمة تتنفس الشعر» الى قطيع لا يملك غريزته ولا تفكيره ولا انصياعه.

من «نشأتك في ظلال الثقافة الفرنسية» كما تقول الى «دروشة الشيخ علي الطنطاوي». ومن شعر يتميز به نزار لا يشابه في صوره وألفاظه وأدواته شعر الآخرين الى شعر يخرج لنا من بين دفات المجهول يشبه في ملامحه ولغته وهويته وجه نزار، يخاطبنا، يجادلنا، ويُنكرنا باسم التأثر بالنزارية.

منذ ان عرفتك يا نزار وأنا اعيش في دائرة الحيرة، فيوم أراك في ثوب عربي، وآخر أراك في ثوب غريب. ويوم أراك ترفعني الى السماء وآخر تُلقي بي في قارعة الطريق وتبصق في وجهي، وعندما أسألك لماذا؟ يصفعني جوابك الحاد: «ان حصان الفضيحة حصان مُتعب وشرس.. ولكنه يبقى دائماً أجمل الخيل». منطق غريب ان تكون الفضيحة أداة من أدوات النقد وأمر مثير للدهشة.

بمفاهيم العصر يا نزار أراك تلبس عباءة التناقض والفضيحة، وتتكيء على عصاً غليظة مشبوهة تجلد بها أبناء جلدتك هذا إذا كان الوطن العربي بمفهومك من الخليج الى المحيط، وتمسك بقلم تشابهت عليه الألفاظ فما عاد يملك القدرة على التمييز. ما يؤسف له يا سيدي هو ان تكون أقرب لهذيان الشيخوخة، منك لنضج التجربة.. وتلك هي المأساة □

هل نكتب للقراء أم للرقابة ؟

محمد محمد البقاش

■ جاء في مجلة - الناقد - العدد السادس لشهر كانون الأول سنة ١٩٨٨ نقلا عن مجلة (المستقبل) عبارات لنبيل خوري نقلها عنه عبد الغني مروة وجعلها مدخلا لمقال له في صفحة العدد نفسه تحت عنوان (المجرم يحاكم والكتب تعدم بلا محاكمة). وهي كما يلي: «لماذا هذا العداء المرير بين الصحافة العربية والانظمة العربية؟ لماذا هذا التقاتل الدائم والمستمر. لماذا يخاف النظام من الكلمة، من الحرف، من الجملة المفيدة وغير المفيدة؟.. وبصراحة لا نجد له تفسيرا أو تبريرا مقبولا، حتى وصلنا الى درجة أصبحنا نكتب فيها للرقيب، وليس للقراء».

هذه العبارات وقف أمامها عبد الغني مروة طويلا كما جاء على لسانه في العدد المذكور أعلاه من مجلة (الناقد). ومن جهتي وقفت وقفة متأملة أقلب فيها الأفكار الواردة على لسان الأستاذين فظهر لي رقيب آخر غير الرقيب الذي تضعه الانظمة العربية.

هذا الرقيب نفسه جعلنا نكتب له حرصا على إرضائه، وحرصا على نشر ما نكتب في الصحيفة او المجلة التي يديرها او يرأس تحريرها. وكلما كتبنا مقالا لا يرضيه وضعه في سلة المهملات، وإذا أحس من نفسه الخجل رد علينا بقوله ان ما كتبناه لم يرق الى مستوى النشر. ويا ليته كذلك لأنه لو كان كذلك لكان حافزا مفيدا للمبتدئين والواعدين على ان يعيدوا النظر ويصححوا

كتاباتهم، غير ان الأمر ليس كذلك في أغلب الأحيان، وعند معظم الصحف والمجلات العربية الا ما ندر منها، لأن الواقع المر هو أن المقال يأتي غير منسجم مع أفكار المحرر، أو مخالفا لها، أو جالبا للمغارم، فيرد علينا بأن المقال لم يستكف أحقية النشر، أو انه لا يتماشى مع السياسة العامة للمجلة او الصحيفة أو ما شاكل ذلك من العبارات التي تخفي وراءها توجها فكريا وسياسيا معينا يعادي كل كتابة لا تأخذ نفس مجراه، وهذا جعل الكثير من الكتاب المحترفين للكتابة، متزلفين، وجعل الكثير من الكتاب المبتدئين والواعدين وصوليين وأحيانا منافقين يكتبون ما لا يرغبون في كتابته نظرا لأن سياسة المجلة أو الصحيفة تقضي بذلك، فلا بد اذن من المسايرة والمداهنة. وهذا هو الذي جعلهم يكتبون للمحررين بدل ان يكتبوا للقراء. فكان المحرر رقيبا لا يقل تعنتا وجرما عن رقيب الانظمة، ويا ليته يكون رقيبا على فرز الجيد من الرديء، والغث من الثمين. بل رقيبا على كل كلمة لا تتماشى مع سياسة المجلة والصحيفة. وقد يقفز فصيح فيقول بأن اتخاذ مثل هذا الموقف أمر طبيعي وصواب ما دامت الكتابة باللغة العربية وما دام القاريء لها يفهم العربية فلو جاء مقال بما يسيء الى دولة او نظام ما فإن هذه الاساءة تجلب المغارم للصحيفة والمجلة، أو على الأقل تسبب حظرها ومنعها من التداول في البلد أو لدى النظام الذي عنته، وفي الحظر والمنع خسارة مادية تختلف نسبة قيمتها لا سيما وإن كان الحظر طويلا او دائميا.

والجواب عن ذلك ان الموقف الصحيح عند كل إنسان لا يتأتى الا بناء على معايير معينة اكتسبها من خلال قناعاته بأفكار ومفاهيم معينة فكان اتخاذ الموقف راجعاً الى الافكار والمفاهيم، وهذا ينطبق على كل انسان حاكما او محكوما، هاوياً أو محترفا، محررا أو ربأ لأنه وصف لواقعه، فكان الصواب ليس في قمع الأفكار وحظر الصحيفة والمجلة او منعها من التداول بل كان في السماح بعرضها وعرض الأفكار والمفاهيم سواء في المقروء أو المرئي أو المسموع أو ما شاكل ذلك مع مراعاة أدبية فقط حتى يحصل السجال والتفاعل ثم يترتب عنه نقدها حتى تستقيم ان كانت مما يستقيم بالنقد، أو نقضها حتى تترك ان كانت مما يترك، أو تحارب ان كانت مما يحارب بإقامة الحجة والبرهان على فسادها وخطورة جعلها سلوكا في الحياة، أو تبنيها ان كانت مطابقة للواقع حتى ينتج عنه هيام الناس بالحقائق وعشقهم للبحث عنها من أجل جعلها سلوكا في الحياة، وهذا يجعل المرء مطمئنا على أفكاره ومفاهيمه وقناعاته، غير خائف عليها بخلاف سابقه. هذا من جهة. ومن جهة أخرى فإن كون المقال سببا لجلب المغارم والذي يحتم عدم السماح بنشره يجعل الصحيفة والمجلة لا تختلف عن البضاعة، تحتاج الى أسواق تُعرض فيها ولا يحرص في عرضها الا على الربح المادي. وهذا يجعلها مقروءة تجارية. ومما يؤسف له أنه واقع محسوس وكائن في معظم الصحف والمجلات العربية. بالاضافة أنها تصير أداة لخدمة أهداف معينة من فكرية واجتماعية وسياسية.. ولكن الاخطر هو أنها تصير سببا للانحطاط بدل النهضة، وسبباً للتجهيل بدل التوعية. فتناول أفكار أديب أو مفكر أو فيلسوف وانتقادها وتبيان فسادها مع مراعاة لعنصر الاحترام، احترام صاحبها بالابتعاد عن السباب والشتيمة وما شاكل ذلك يعتبر مرغوبا عنه لأنه لا يتماشى مع السياسة العامة لبعض الصحف والمجلات خصوصا تلك التي يكتب فيها أولئك، أو كتبوا فيها سابقا، أو يُطمع في إجراء حوار معهم لحساب الصحيفة والمجلة، أو يحرص في عدم استفزازهم بأي مقال ينتج عنه رد فعل يسبب كتابتهم ضد المجلة والصحيفة الخ. فتناول مثل هؤلاء المفكرين يؤدي الى خسارة كبيرة بالنسبة للصحيفة والمجلة حتى وإن لم يسبب حظرها ومنعها بسبب المقال، ولذلك صار كثير من الكتاب خصوصا المبتدئين عرضة للوقوع في التبعية، والهيمنة على عقلياتهم دون قناعة منهم.

وليس هذا مقتصرا على الهواة والمبتدئين بل يشمل الكتاب الذين يتقاضون أجرا على كتاباتهم، فهم انفسهم ملزمون بالخضوع للرقابة.. رقابة هيئة التحرير او رئيس الهيئة، وملزمون أيضا بالتزام خط معين. وإذا صودف ووجد من لا تصل كتاباته الى المحرر بل تصل مباشرة الى المطبعة فإن ذلك لا يعني الانفلات من الرقابة بل هو اطمئنان وجد عند المحرر أو هيئة التحرير، والتزام وجد عند الكاتب بالخط الفكري او السياسي أو هما معا، واللذان تسير عليهما المطبوعة، أو هو من باب وحدة القناعات والمقاييس والمفاهيم. واذا حصل ما يخل بذلك ربما لا يكتب مرة أخرى في المجلة أو الصحيفة أو على الاقل تخضع كتاباته للرقابة بعد ان لم تكن خاضعة.

وإذا كان القاريء غير ملزم بما هو ملزم به الكاتب المأجور لدى الصحيفة أو المجلة. وإذا أراد أن يكتب لهُم أو لاحدهما فما عليه الا ان يكتب للرقيب، رقيب المجلة والصحيفة. واذا حرص على الكتابة للقاريء مثله فما عليه الا ان يمرر عبر قناتين، أي عبر رقابتين حتى يمكنه الوصول الى القراء، وفي هذه الحال يجب ان يوافق شَنٌّ طبقة، وفي غيرها يجب ان ينشيء مطبوعته، وفي غير غيرها يجب أن يأخذ ولا يعطي، ويمدح ولا يذم، ويؤيد ولا يعارض. فيحيا ميتا. وفي مثل هذه الحالات يكون الضحية هو القاريء سواء كان كاتبا في مجلة أو صحيفة أخرى أو مجرد قاريء.

وبه يتضح ان القاريء باللسان العربي تحجبه عن الثقافة الخالصة، والمعارف النفيسة، والمفاهيم الصحيحة ظلمات أشد حلكة من قاع المحيط ليلا بصرف النظر عن نوعية الثقافة والمعرفة، اذ لو كانت الثقافة والمعرفة ضد قناعاته ومفاهيمه فإن العيب ليس في كونها ضدها أو متناقضة معها بل العيب كل العيب في ابعادها عن الاحتكاك بغيرها من المعارف والثقافات لأن الاحتكاك هو الذي يولد القناعات في فسادها أو فساد مقابلها، وهو الذي يترتب عنه التخلي عنها ان وجد فيها فساد أو عوار، وهذا ليس عيبا. فإذا كان الكاتب يكتب للرقيب، رقيب النظام، وإذا كان غيره يكتب لرقيبين فمن يكتب للقراء؟

ان الذي يكتب للقراء لا بد من أن تكون كتاباته خطيرة ذلك ان الكلمة هي أقوى سلاحا وأمضى من السيف. والخوف إما ان يكون منها أو عليها. فالذي يخشى على الكلمة هو الذي يخلص في تبنيها بعد بذل جهد جهيد في الحصول على القناعة بها، وهو بدوام تقليبها والنظر اليها يرتقي، وهو مستعد دائما للتخلي عنها كلما ظهر له فسادها. والذي يخشى منها هو الذي لا يتبناها، ولا يكلف نفسه النظر إليها، وانما يدرك خطورتها في حالتها اذ انتشرت وصارت حديث الجماهير لانه سرعان ما تتحول الى رأي عام ومطلب للناس وهنا يكمن الخطر لأن فيه زوال لسلطانه، أو ضرب لمصلحته أو ما شاكل ذلك علما بأن حرصه لا يعدو المنفعة فالغاية عنده تبرر الوسيلة.

إن أي صاحب قلم يساهم بالكتابة مطلوب منه أن يزيد من العطاء البناء، ولكن أهم ما يُطلب منه أن يعيد النظر بين الحين والآخر فيما هو نسبي من أحكام وأفكار حتى يظل تبنيه لها سائرا نحو الحيلولة دون تحجرها، لأن في التحجر موت للفكرة، وفي تقليبها والنظر إليها تحقيق للاستنارة.

ومن المعلوم ان أية جريدة من الجرائد، وأي مجلة من المجلات كيفما كان شكلها وكيفما كانت لغتها المكتوبة بها لا تخلو من كتابات سطحية وعميقة، وأخرى مستنيرة، وهذا يرجع بطبيعة الحال الى مبدعي هذه الكتابات سواء كانوا محترفين أو هواة. وهذه الكتابات يتلقفها السطحيون والعميقون والمستنيرون. فأما بالنسبة للمستنيرين فلا إشفاق عليهم لأنهم يعرفون ما هو غثٌ وما هو ثمين، ولذلك يحسنون اختيار جريدتهم أو مجلتهم. وأما بالنسبة للعميقين فإنهم وان كانوا دون المستنيرين إلا أنه لا خوف عليهم نظرا لالتزامهم الطريق المؤدي الى الاستنارة. ولكن بالنسبة للسطحيين فإن اختيارهم في مهب الريح، ذلك أنهم لا يحسنون الاختيار وهم دون مستوى التمحيص والتمييز، وهنا يكمن الخطر على تكوين عقلياتهم، ولذلك كانت الكتابة لهم تتطلب قدرا من الجهد في محاولة رفعهم، وتتطلب تقدير المسؤولية لدرجة اعتبارهم من قبل الكاتب أبناء له حتى يظل العطاء خيرا كله، ذلك ان السطحي من الناس، من القراء حين يقرأ فإنه نظرا لسطحيته يأخذ كل شيء يقع عليه يده دون تمحيص، وفي هذا الأخذ خطر على عقليته خصوصا إذا كان الكاتب غاشا له. ومن هنا كان جديرا بكل كاتب كلمة أن يستفرغ وسعه ليتثبت من صحة كلمته. وأمانة الكتابة تقضي أن لا نكتب الا ما نحن مقتنعون به، أو مرجع لدينا فيه الصواب على الخطأ، وهذا لا يعني ان القناعات ان وجدت فإنها هي لا دوام لها، فكم من مفكرين أو كتاب تخلوا عن الكثير من القناعات حين ظهر لهم زيف ما هم مقتنعون به، والانسان إذا لم يعترف بنسبية أحكامه، وبعجزه عن الاحاطة بالوجود، وبمحدودية عقله، وبحاجته، وبنقصه، فإنه منبوذ عند العقلاء، ولا اعتبار له. وفي الاعتراف بهذا الواقع سبيل الى تقليب الفكرة وإعادة النظر فيها، وهذا يكون بين الحين والآخر، او حيثما دعت الضرورة إليه، أو حين يرد النقد او النقض حتى تظل الفكرة حية فيزداد بها إيمانا وتمسكا أو يتخلى عنها باقتناع □